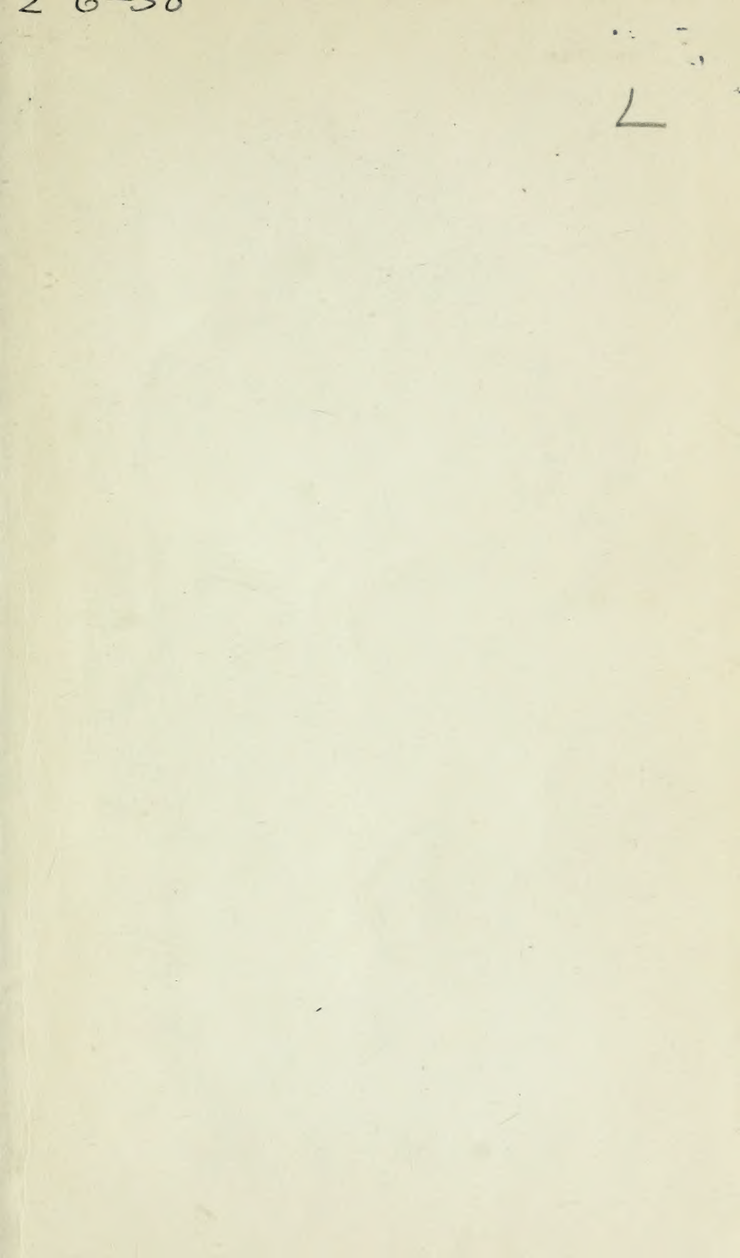




G. FINZI

HISTOIRE

DE LA

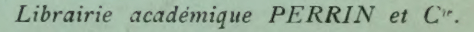
LITTÉRATURE ITALIENNE

Traduite avec l'autorisation de l'auteur

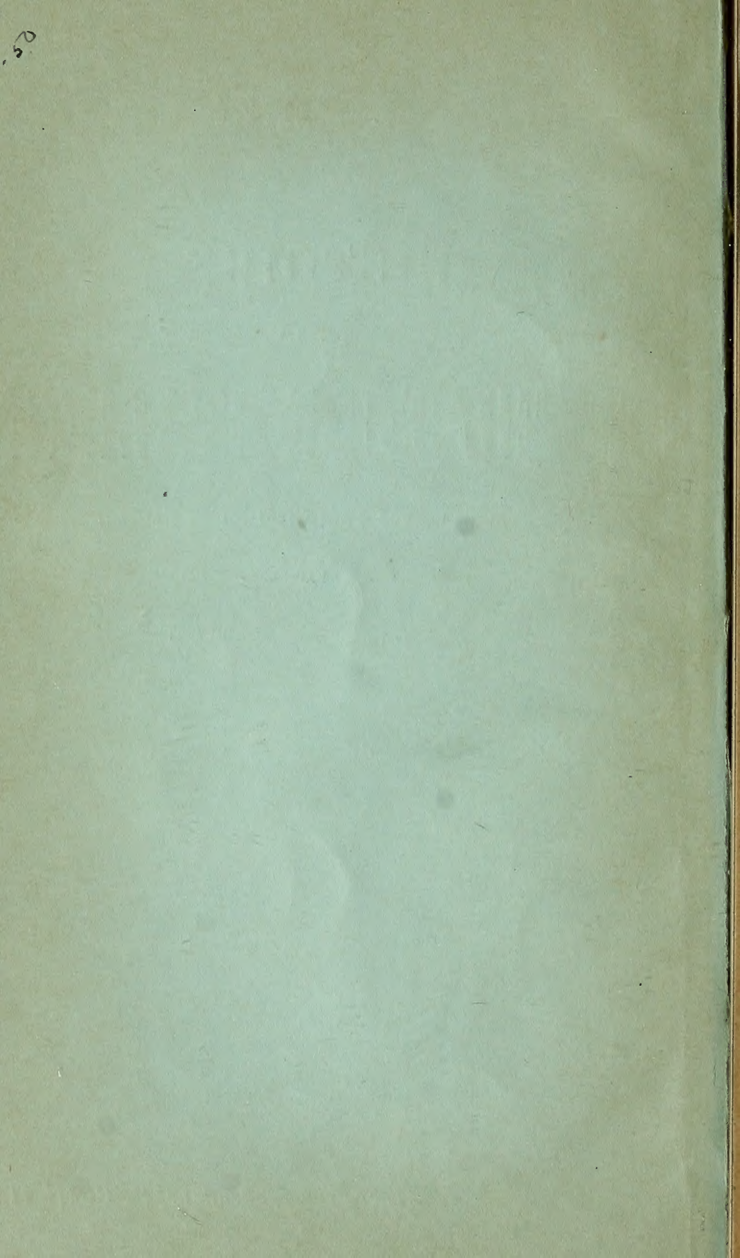
PAR

Mme THIÉRARD-BAUDRILLART

Préface de Henry Cochin


Librairie académique PERRIN et Cie.





HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

DU MÊME AUTEUR

PÉTRARQUE. Sa vie et ses œuvres, traduit avec l'autorisation de l'auteur par Mme Thiérard-Baudrillart. Préface de Pierre de Nolhac. Un volume in-16. . . . . 3 fr. 50

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

G. FINZI

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

TRADUITE AVEC L'AUTORISATION DE L'AUTEUR

PAR

Mme THIÉRARD-BAUDRILLART

PRÉFACE DE HENRY COCHIN

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1912

A MESSIEURS

HENRY COCHIN, CHARLES DEJOB

ET

PIERRE DE NOLHAC

En écrivant à titre d'honneur vos noms en tête de ce livre que Mme Thiérard-Baudrillart vient de traduire avec tant de précision et d'élégance, je rends hommage à la noble contribution que vous avez apportée au développement des études italiennes en France.

Votre œuvre savante et dévouée attire depuis presque trente ans l'attention de vos compatriotes sur les diverses manifestations de la pensée italienne, tant du moyen âge que des temps modernes.

Aussi avez-vous fortifié les liens presque fraternels qui unissent nos deux nations par les com-

*

munes traditions latines. Vous avez une part dans l'accord cordial et la solidarité intellectuelle qui guident la France et l'Italie sur le même chemin de la paix et de la civilisation.

L'histoire des rapports entre les nations néo-latines gardera l'empreinte des heureux résultats que vous avez obtenus. Je vous suis d'autant plus reconnaissant de votre œuvre d'amitié cordiale que j'admire la profonde érudition dont vous avez donné des preuves si éclatantes.

Gênes, 15 juin 1911.

GIUSEPPE FINZI

PRÉFACE

Madame,

*En traduisant l'*Histoire de la Littérature *de M. Finzi, vous aurez rendu un véritable service à tous ceux qui veulent connaître les lettres italiennes. Ils sont nombreux en France en ce moment. Beaucoup d'esprits que l'amour des arts et de la nature avait seul attirés d'abord vers l'Italie, désirent pousser plus loin la connaissance. S'ils en restent souvent à des notions un peu vagues, c'est que de bons instruments de travail leur font défaut.*

Les Français qui ont écrit sur la littérature italienne sont des érudits. Ils ne destinent leurs livres qu'à des lecteurs très avertis déjà. Ceux mêmes d'entre eux qui, comme M. Hauvette, ont quitté par moments la science pure au profit de l'enseignement,

l'ont fait en se tenant encore dans une sphère de vulgarisation assez haute. D'autres besoins réclament d'autres livres. Nous possédons bien déjà quelques éditions classiques, dues au zèle infatigable de M. Charles Dejob. Ce n'était pas encore le volume général que cherchait l'étudiant français.

Combien de fois, consultés sur le choix d'un bon livre pour aborder l'étude d'ensemble de la littérature italienne, ne nous est-il pas arrivé, à moi et à d'autres, de ne savoir trop que dire. Vous nous aurez, madame, tiré d'embarras.

Le livre de M. Finzi, que vous avez traduit en une langue fidèle et élégante, est mieux qu'un simple manuel; c'est un livre écrit avec soin, renfermant des iugements très sûrs, tenu au courant des plus récentes recherches, se référant aux plus sûres éditions, — tel enfin qu'on pouvait l'attendre du distingué professeur de Gênes. L'enseignement italien doit déjà à M. Finzi plusieurs livres solides et agréables, en particulier un Pétrarque, *qui ne peut manquer d'être un bon livre, puisque, madame, vous avez reçu, pour l'avoir traduit, les félicitations publiques de Pierre de Nolhac.*

Mais j'ajoute ceci : ce n'est pas seulement aux débutants que vous aurez rendu service. Une foule de gens se figurent connaître la littérature italienne, qui, en fait, auraient besoin d'un bon précis aux cadres bien nets. On se flatte trop vite de savoir.

Qui n'a entendu parler de Dante, de Pétrarque, de Boccace, de Machiavel? Les lettres italiennes ont quelques noms dont l'écho est si répandu dans le monde, qu'ils sont devenus, en tous pays, populaires, je dirais presque, proverbiaux. Cette immense célébrité a bien ses inconvénients. L'image des grands hommes qui ont laissé ces grands noms, reste, dans beaucoup d'esprits, déformée par des comparaisons et des rapprochements usuels, qui ne laissent souvent pas subsister grand'chose de la figure primitive. On aurait peine à persuader aux gens que Dante n'est pas nécessairement sombre, Pétrarque langoureux, Boccace licencieux, Machiavel perfide. Ceux qui ont conçu ces images-là s'en contentent; bien plus elles tiennent dans leur esprit une telle place, qu'à coté tout s'efface.

Il est à peu près entendu pour un grand nombre de nos compatriotes que le reste de la littérature italienne n'a pas d'intérêt, ou fort peu. Ils ajouteront encore Arioste, assez vaguement, le Tasse à cause de Glück, quelques autres encore par aventure. Mais, en tout cas, il sera entendu qu'à partir du XVIe *siècle plus ou moins avancé, les écrivains italiens ne comptent pas. Nous avons notre beau* XVIIe *siècle qui surpasse tout, et ensuite notre ingénieux et orgueilleux* XVIIIe; *et le romantisme du* XIXe *est si accaparant!*

J'exagère un peu les choses à dessein. Mais qui niera qu'il y ait là un peu de vérité? Pour la plupart

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE ITALIENNE

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES

Provenance des langues romanes. — Émigrations et civilisations pré-romanes. — L'Italie romanisée. — Le latin littéraire et le latin populaire. — Le *sermo rusticus* substitué au latin littéraire. — Développement des idiomes romans. — Retard de notre idiome vulgaire.

Un peuple patriarcal d'agriculteurs et de pasteurs, quittant par de successives migrations ses très antiques demeures des hauts plateaux de la Bactriane, dans l'Asie centrale, se répandit dans les régions du centre et du midi de l'Europe.

De ces peuplades, dites aryennes, une partie, descendant à travers l'Oural et le Caucase, s'établit au milieu des vastes forêts qui couvraient l'Europe centrale, une autre au sud de la péninsule des Balkans et en Italie. Avant de se séparer de la souche

originelle, ces tribus devaient déjà différer entre elles par certaines coutumes, certaines traditions, et par le langage. Et ces différences ne firent que s'accentuer par l'influence active et continue des divers pays où elles se fixèrent. Ainsi prirent naissance trois branches principales, sœurs à l'origine, mais bientôt étrangères l'une à l'autre et différant ensuite entièrement d'institutions sociales, de mœurs et de langage. Ces trois branches, *allemande*, *grecque* et *italienne*, la linguistique les a rattachées de nos jours seulement, à la même souche, la souche aryenne.

La nature sauvage des pays du centre de l'Europe façonna ses nouveaux habitants aux durs exercices de la guerre et de la chasse.

Tandis que la douceur du climat, la pureté du ciel, l'aménité des coteaux clairs et des vallées fertiles, des côtes sinueuses et découpées, le magnifique spectacle des mers Ionienne et Egée peuplées d'îles hospitalières et productives, préparaient les Grecs primitifs aux métiers pacifiques de l'agriculteur et du pasteur, et à la laborieuse activité du commerce, ouvrant et élevant en même temps leur esprit ingénieux au sentiment parfait de la vie sociale et de l'art.

En Italie l'aspect divers des chaînes sévères et des vallées fertiles, des vastes marais et des riantes collines, forma son peuple industrieux à l'agriculture et au commerce, aux rites solennels et au gouvernement de l'État. Ainsi brilla la première civilisation étrusque et fleurirent les antiques fédérations ombrienne, osque et latine.

Rome s'éleva. Par son extraordinaire puissance d'assimilation elle détruisit la nationalité des peuples

vaincus. Aussi, Osques, Ombriens, Samnites, Messapes, Sabelli, Étrusques, etc., perdant pour ainsi dire le souvenir de leur première origine, devinrent et se sentirent très vite romains. Ils ne s'assimilèrent pas seulement dans les institutions politiques et les formes de la vie sociale, mais aussi dans la langue ; et lorsque la littérature latine fut à son apogée, Catulle de Vérone, Cicéron d'Arpinum, Salluste d'Amiternum, Horace de Venouse, Ovide de Sulmone, Virgile de Mantoue, Tite-Live de Padoue se révélèrent comme les premiers législateurs et les maîtres immortels de la langue de Rome, et surtout comme les interprètes et les dépositaires, pour ainsi dire, de cette *romanité* qui est à la fois l'âme, la force et la gloire de ce peuple si grand parmi tous les peuples du monde.

Bien que chez les nations vaincues, tant en Italie qu'en Gaule et en Espagne, le latin fut imposé comme idiome officiel en quelque sorte et fut celui des écoles, de la curie, des comices et de la tribune, l'usage du langage primitif dut survivre longtemps encore dans l'intimité des relations privées et familiales. De plus, tous ces peuples, en soumettant inconsciemment le latin aux mutations phonétiques que la nature du langage primitif nécessitait, en modifiaient la prononciation. A Rome, même au plus beau temps de la civilisation et de la littérature, on ne parlait pas toujours et en toutes circonstances la langue magnifique de Cicéron. Une élaboration artistique, lente et progressive, depuis le temps d'Ennius et de Caton l'Ancien jusqu'au temps de la brillante civilisation romaine, avait façonné peu à peu la première langue du Latium en l'affinant par des artifices de style, et

en la rendant solennelle par la richesse, la magnificence et l'harmonie. Dans le langage usuel, le peuple ne pouvait donc suivre le perfectionnement rapide de la langue littéraire qui tendait de plus en plus à s'éloigner de l'usage commun. En sorte qu'au temps d'Auguste, elle en différait sensiblement, aussi bien dans les constructions et les formes grammaticales, que dans l'emploi et la signification des mots.

Ainsi, pendant que fleurissait la belle littérature latine, les peuples de civilisation romaine eurent à la fois et parallèlement deux langues : un idiome littéraire soigneusement élaboré, avec des règles établies et suivies d'après un type idéal commun d'élégance, d'harmonie, de perfection, et un dialecte populaire qui servait aux usages courants de la vie, et variait suivant le plus ou moins d'affinité entre la langue primitive et la langue romaine, suivant le temps plus ou moins rapproché de la conquête et le plus ou moins d'influence exercée par Rome dominatrice.

Lorsqu'ensuite l'immense édifice de l'Empire commença à se désagréger, et que la civilisation et la littérature arrivèrent à une rapide décadence, la langue littéraire qui avait suivi la même progression, finit par perdre aussi de sa beauté. Les idiomes vulgaires prirent de la force, et s'édifiant sur ses ruines, arrivèrent à leur tour à la hauteur de langue écrite. Alors dans les écrits, même dans ceux de caractère littéraire, pénétrèrent presque définitivement une multitude de formes dialectales qui, dans les livres des grands auteurs, avaient à peine osé se montrer comme de rares signes de cet idiome désigné

généralement par les qualificatifs méprisants de *castrensis*, *vulgaris*, *rusticus*, *oppidanus*, *plebejus*. Alors, même dans la langue écrite, les mots d'usage vulgaire détrônèrent les mots correspondants de la langue littéraire. Ainsi, *caballus* se substitua à *equus; casa* remplaça *domus ; serpens* succéda à *anguis; bucca* à *os; spatula* à *humerus*, etc. *Ille* et *unus* servirent d'articles. L'adverbe se forma en ajoutant l'ablatif *mente* à l'adjectif ; et au lieu de *fortiter*, *honeste*, on écrivit *forte-mente*, *onestamente*. Les consonnes finales *m*, *s*, *t*, déjà tombées ou affaiblies dans la langue parlée, disparurent aussi complètement de l'écriture : *mensem* = *mese; terram* = *terra; venit* = *viene*. L'*u* final devint *o* : *usus*, *murus* = *uso*, *muro*. Substantifs, adjectifs, participes perdirent la forme neutre et, dans la déclinaison, les particules prépositives remplacèrent les désinences variables.

Le verbe s'augmenta de nouveaux temps et de nouveaux modes nécessaires pour spécifier plus analytiquement les idées. Le parfait *amavi* suffisait aux classiques, mais au peuple les différents rapports de passé qu'il exprimait n'apparaissaient pas clairement. Il se forma ainsi trois sortes de temps : le *passé*, le *parfait*, le *plus-que-parfait* de notre conjugaison. Par la même raison, on ajouta le *mode conditionnel* que n'avaient pas les classiques latins. Les formes du futur se modifièrent également dans les nouveaux idiomes parce que la ressemblance des sons créait une confusion entre *amabam* et *amabo*, les deux consonnes finales, *m* et *s*, ne se prononçant généralement pas. On substitua à *amabo* la circonlocution *amare habeo* qui devint dans la suite

amarabbo, *amaraggio*, *amerò* (amar-ho). De *amare habebam* on eut *amar avia, amaria;* de *amare habui*, *amar-ebbi*, *amarei, amerei.* L'r final du mot passif *amor* ne se prononçant pas, et le mot actif *amo* ne s'en distinguant pas, on eut alors recours au verbe *sum* en l'employant comme auxiliaire et on composa les formes du passif : *sono, era*, *fui*, *sarò amato.* Les verbes *essere* et *avere* se dépouillant presque de leur signification propre, devinrent, dans la conjugaison des autres verbes, uniquement des mots de *formes*, ou *auxiliaires*, destinés à indiquer la forme active, passive ou neutre, et les rapports particuliers de temps, de mode, de personne et de nombre devant s'attribuer à l'idée générale d'action, invariablement exprimée par le participe passé. On eut ainsi ces formes : *ho*, *avevi, avemmo*, *ebbero, avreste guardato; sei, fu*, *sara fuggito,* etc.

Par ces procédés, les nouvelles langues, plus ou moins dérivées d'un mélange de latins vulgaires et de latin littéraire, après une lente évolution de plusieurs siècles, arrivèrent à se former et à se manifester. Elles furent appelées *romanes*, de l'adjectif *romanicus*, parce qu'elles étaient parlées chez les peuples d'antique civilisation romaine; ou *néo-latines*, c'est-à-dire dérivées du latin.

Ces langues sont au nombre de sept : *espagnole*, *portugaise*, *provençale* ou langue *d'oc* (*hoc* = *si*), *française* ou langue *d'oïl,* (moderne *oui* = *si*,) *ladinique* (parlée dans l'Engadine et le Tyrol), *valaque* et *italienne*. Diverses circonstances historiques amenèrent leur développement avec plus ou moins de rapidité. La langue *d'oïl*, par exemple, qui était l'ancien français usité dans le nord de la France, eut

forme littéraire avant la langue *d'oc* en usage dans le midi. Chez nous la nouvelle langue vulgaire ne commença à produire des œuvres littéraires qu'au XIIIe siècle, alors que depuis près d'un siècle et demi, fleurissait la langue provençale.

Cependant, depuis longtemps en usage dans le peuple, et luttant avec le latin littéraire, elle obtenait peu à peu sa propre hégémonie et déterminait sa propre physionomie. On en voit déjà quelque signe en certains documents des VIe et VIIe siècles, et sous ce rapport le *placito* d'un juge de Campanie, en 960, est à remarquer. On a de ce nouvel idiome, au XIIe siècle, une manifestation plus complète dans l'inscription du dôme de Ferrare et dans le *Ritmo cassinese.* La *Cantilena* d'un jongleur toscan, que l'on croit des dernières années du XIIe siècle, une note d'un banquier florentin (1211), et des notes d'administration privée du siennois Matania, de 1232 à 1243, indiquent que la nouvelle langue vulgaire était déjà formée en substance dès le début du XIIIe siècle.

Ce retard notable dut tenir à des causes générales de deux ordres. D'abord à la durée persistante de la langue ancienne, toujours considérée comme langue nationale, et devenue langue officielle et obligatoire de la liturgie sacrée et de la doctrine religieuse ; langue des graves auteurs, tels que Prudence, saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin, chez lesquels l'influence de la culture classique est manifeste. Il est dû, en second lieu, aux circonstances malheureuses traversées par l'Italie, du Ve au Xe siècle notamment, d'où résultèrent des conditions politiques et sociales peu favorables au développement d'une nouvelle culture.

La Gaule, entièrement soumise aux Francs, eut moins à souffrir des invasions barbares. Bientôt assimilés et fondus avec eux en un seul peuple, les Gaulois se dépouillèrent aisément de cette *romanité* qui n'était que de surface et, libres et renouvelés, se sentirent désireux de manifester leur nouvelle vie par de nouvelles formes.

En Italie il n'y eut pas fusion entre les vainqueurs et les vaincus. Opprimés et divisés, les Italiens se sentaient toujours romains, et avec une ténacité basée sur un louable sentiment de patriotisme, ils restaient éternellement attachés aux anciennes traditions, et gardaient fidèlement l'ancienne langue dans laquelle, seule désormais, survivaient les souvenirs de la grandeur passée. Les idiomes des barbares du Nord n'apportèrent donc que peu d'éléments à la langue italienne (*albergo*, *bando*, *banco*, *guanto*, *guerra*, *palco*, *sprone*...) l'arabe très peu, (*albicocco*, *ammiraglio*, *alchimia*, *alcova*, *alfiere*) et moins encore le grec, dans la période primitive, (*acacia*, *agata*, *agone*, *anfora*, *disco*).

Ce n'est qu'au XII[e] siècle que les Italiens purent secouer, en partie, le joug des servitudes ecclésiastiques et féodales et parvenir à un état social et politique moins dur. Alors, des régions centrales particulièrement, passa sur toute la Péninsule un courant de vie nouvelle qui féconda et activa les germes de la nouvelle civilisation. Les études se multiplièrent, la culture se développa et se répandit, le goût se raffina, et les idiomes vulgaires, libérés de leurs entraves séculaires, purent affronter sans crainte les difficultés dans le discours littéraire (XIII[e] siècle).

CHAPITRE II

LA CULTURE EN ITALIE PENDANT LES SIÈCLES DU MOYEN AGE

La culture italienne pendant la période des invasions. — La culture italienne après l'an mille. — Progrès de la civilisation. — Développement des arts. — Premières manifestations de la poésie. — Les troubadours. — Troubadours provençaux en Italie. — Troubadours italiens. — La poésie de cour en Sicile. — Poésie populaire dans le midi de l'Italie. — Poésie mystique dans l'Ombrie. — Poésie populaire dans la Romagne, les Marches et l'Emilie. — Poésie populaire dialectale à Gênes, en Lombardie et en Vénétie. — Poèmes franco-vénitiens. — Nouvelle poésie d'art à Bologne. — Des divers genres poétiques en Toscane. — Poèmes allégoriques. — Le *dolce stil nuovo* et la lyrique de Dante. — Poètes de l'école du Dante. — Sujet de la *Vita nuova* de Dante. — Les vers de la *Vita nuova*. — L'allégorie de la *Donna gentile*. — Sur la réalité historique de *Béatrice*. — Poésies secondaires. — La prose au XIIIe siècle. — Les traductions. — Premiers écrits savants en prose. — Le *Novellino*. — Chroniques apocryphes et authentiques.

Les invasions barbares ralentirent mais n'arrêtèrent pas complètement la civilisation qui s'était étendue de manière durable, de Rome sur toute l'Italie. Même sous la domination des Ostrogoths et des Lombards, les anciennes institutions avaient

survécu, timides il est vrai, et presque cachées, et les antiques monuments, bien qu'en partie détruits, faisaient l'admiration des générations affaiblies qui, ne pouvant accroître le nom et la gloire de Rome, se nourrissaient de souvenirs, gardant, autant qu'elles le pouvaient, la langue et les traditions classiques. Sous le règne même de Théodoric (490-526), qui fit restaurer quelques monuments romains, deux hommes cependant se distinguèrent et projetèrent une vive lumière sur les ténèbres de cet âge : Boëce et Cassiodore.

Homme de lettres et philosophe, de grande intelligence et de grand cœur, le romain Boëce (480-524) embrassa dans un esprit très large toute l'antiquité, dont il fut pour ainsi dire le dernier écho. Il se consolait de peines imméritées par son ouvrage *De consolatione philosophiæ*, l'un des textes philosophiques les plus appréciés au moyen âge, et dans lequel Dante Alighieri lui-même médita avec ardeur et profit. Le calabrais Cassiodore (480-575), historien des Goths, bien qu'inférieur en génie et en talent, contribua beaucoup à la culture de son temps et des temps suivants en créant, en Calabre notamment, sous la règle de saint Benoît, une école modèle pour l'époque et en composant des ouvrages didactiques de tous genres destinés spécialement à entretenir le culte de la littérature classique.

C'est vers ce temps que remonte la division de l'enseignement scolastique, prise d'un auteur alexandrin, dans les deux groupes du *trivium* et du *quadrivium*, c'est-à-dire grammaire, rhétorique et dialectique; arithmétique, géométrie, astronomie et musique. C'est également au VIe siècle que l'ordre

des Bénédictins commença à se distinguer, et que devint célèbre leur monastère du Mont-Cassin dont Leone di Marsico, au XIIe siècle, narra les fastes dans *Chronicon monasterii Casinensis*. Ce monastère, comme plus tard ceux de Bobbio, de Farfa et de la Novalaise, fut un actif foyer d'études et garda, pour l'instruction et l'admiration de la postérité, de nombreux et précieux monuments de l'antiquité classique.

Moins propice à la civilisation italienne fut certainement la domination lombarde pendant laquelle les lettres et les arts n'eurent qu'un pâle éclat. Des éclairs passagers, avec le règne de Théodelinde qui attacha son nom à la *couronne de fer* et à la cathédrale de Monza, avec Paolo d'Aquilée, dont les hymnes, onze siècles plus tard, furent étudiés par Manzoni, et avec les poésies latines de Venance Fortunat.

La féodalité carolingienne, qui succéda à la domination lombarde, ne semble pas avoir apporté à la culture un accroissement notable. Continuant à être exclusivement monacale, elle n'avait pu aviver encore l'esprit et la vie du peuple. Cependant, par beaucoup d'éléments de la science antique, étudiés et modifiés, les principes d'une nouvelle matière doctrinale et poétique se trouvèrent posés. Le symbole et l'allégorie transformant l'œuvre des poètes anciens, de nouvelles légendes se créèrent autour des principaux faits et des personnages de l'histoire, et en se multipliant et se propageant, déterminèrent les légendes chrétiennes, puis les visions saintes commencèrent à se répandre. Un timide esprit de civisme anime l'œuvre des principaux écrivains, de Paolo Diacono

(720-739), auteur de l'*Historia Langobardorum*, d'un grammairien anonyme auteur du *Panegiricum Berengarii imperatoris* en hexamètres, et d'un patriote, également anonyme qui, en vers ornés de réminiscences classiques, invite les Modénais à se garder contre l'agression des Hongrois.

Pendant le XIe siècle un courant nouveau de vie et de pensée, commence vraiment à passer sur l'Italie, et François Gerbert, devenu ensuite le Pape Sylvestre II, apparaît comme l'astre surgi pour dissiper les ténèbres de cet âge inculte. Instruit en tous les arts et en toutes les sciences il en répand la connaissance et l'usage pendant que d'autres savants fameux, comme Lanfranc de Pavie, saint Pierre Damien, saint Anselme d'Aoste, Girard de Crémone et Pierre Lombard, n'approfondissant que les études théologiques, réunissent en elles toute la somme de la science. En cette période s'indiquent des formes littéraires qui se développeront dans les siècles suivants. Les études de grammaire et de rhétorique, qui se bornaient aux besoins épistolaires et aux formules des actes publics, commencent à avoir des traités nombreux paraissant sous le nom de *Artes dictandi* (l'art d'écrire) et autres semblables. On cite, parmi leurs premiers auteurs, un certain *Alberic* (du Mont Cassin), dont *Ugo*, chanoine de Bologne, fut le disciple. Puis *Guido Fava,* lui aussi prêtre bolonais, *Bene de Florence* et, le plus célèbre, *Maestro Boncompagno da Signa,* en Toscane, qui professa à Bologne dans la première moitié du XIIIe siècle, et donna le titre de *Boncompagnus* à son ouvrage principal.

Le vers latin, dans les hymnes religieux notamment, perdit de ses anciennes qualités métriques et

ne dédaigna point la rime, qui devint plus tard une des caractéristiques de la nouvelle poésie populaire, mais il ne cessa pas d'être en usage dans les sujets historiques, que l'on pouvait alors dire héroïques. De là l'origine d'une multitude de chroniques versifiées, où les gestes des personnages célèbres, les luttes populaires, les sièges, les destructions de villes étaient chantés en hexamètres grossiers, mais souvent pleins de force. Citons les *Gesta Roberti Wiscardi* de *Guglielmo Appulo* (de Pouille), dont la nationalité italienne n'est point certifiée ; la *Vita Mathildis*, que le religieux Donizone composa vers 1114, et qui n'est autre que le panégyrique, en lourds hexamètres, de la fameuse comtesse Mathilde de Canossa. Pietro da Eboli décrivit en hexamètres aussi, les guerres de Sicile entre Henri VI et les Normands. Goffredo de Viterbe, auteur d'un *Pantheon* qui résume une histoire générale allant d'Adam jusqu'à son temps, et un anonyme de Bergame, poétisèrent les fastes de Frédéric Barberousse.

Si le pompeux hexamètre se voit encore dans ces chroniques versifiées, on a cependant quelques poésies historiques où les vers latins semblent harmonisés suivant une nouvelle métrique et avec leurs rimes libres. Sans nous étendre sur ces vers que l'on appela léonins (du nom du poète *Leone* qui les inventa), notons le chant qui célèbre la victoire des Pisans contre les Sarrasins d'Afrique en 1088, où le mètre, bien que dérivé du classique, est nettement populaire. L'histoire partielle fut amplement rapportée car chaque lieu célèbre, chaque fait, chaque personnage de quelque importance, eut son chroniqueur. Citons, entre tant d'autres, la *Cronaca della Nova-*

lesa, le *Regesto di Farfa* et la *Cronica Farfense*, le *Libro Pontificale* de Pietro Pisano, la *Storia dei fatti de Sicilia* d'Hugo Falcando (1197), les *Annali genovesi* de Caffaro (1163), la *Cronaca Veneta e Gradense* de Giovanni Diacono, les *Cronache lombarde* des deux Landolfi, d'Arnalfo, de Ser Raul, d'Ottone Morena de Lodi ; la *Chronique* de Fra Salimbene de Parme, l'*Histoire de Frédéric II et de ses successeurs*, de Nicolas Jamsilla, et l'*Histoire* très vivante de Saba Malaspina, de 1250 à 1285.

La ferveur religieuse, invitant le peuple à une large participation aux cérémonies du culte, fut, par la représentation des *Mystères* et des *Laudes sacrées*, l'origine vague et lointaine du drame futur. Les légendes, sacrées et profanes, et les songes des visionnaires, préparaient matière et forme à de nouveaux genres littéraires. On remarque, comme ancien document de cette poésie allégorique et symbolique, plus tard si abondante et si variée, le poème du toscan Arrigo da Settimello, de la fin du XIIe siècle, dont le titre rappelle Boëce et annonce Pétrarque : *De diversitate fortunæ et philosophiæ consolatione*. Les doctrines d'Aristote et de Platon, développées dans les commentaires, résumées dans les précis, se pliaient aux exigences théologiques et formaient la *Scolastique* qui resta longtemps la base des études philosophiques, et impliqua dans ses ambages la science, la politique et l'art des XIIe et XIIIe siècles, et d'une partie du XIVe.

En attendant, les villes, rompant leurs attaches féodales, rajeunissaient et fortifiaient leurs anciennes institutions municipales ; les citoyens, unis dans leurs corporations, s'affirmaient, les écoles élargis-

saient le champ des études et de la science ; les arts se développaient et se perfectionnaient ; le commerce prospérait ; l'agriculture et l'industrie prenaient une nouvelle extension ; les grandes républiques maritimes d'Amalfi, de Pise, de Gênes, surgissaient, une nouvelle civilisation sortait des communes. Ce fut alors un grand mouvement mêlé d'études sévères et d'arts agréables. Traités de grammaire, de rhétorique, de morale, de politique, encyclopédies scientifiques abondèrent. La célèbre *Ecole de Salerne* tira de textes arabes et grecs des principes de médecine plus rationnels et les propagea. Le livre prit de l'importance, et devenu le charme de la maison, était vendu, acheté, donné comme un objet de prix. Pendant que la culture naissante tenait en honneur les traités sur l'*arte di dettare* (d'écrire), le sentiment patriotique et la religion donnaient matière à des poésies populaires ne gardant plus guère du latin que la désinence des mots. Le sentiment religieux et la grandeur morale de ces petites communes se manifestaient aussi dans l'architecture hardie des belles cathédrales qui élevaient vers le ciel leurs arcades légères et grandioses, leurs flèches délicates, leurs tours aériennes, comme les bras immenses d'une multitude dans un acte de fervente adoration.

Avec le relèvement de l'esprit public commencèrent la renaissance des études classiques et la vogue des études juridiques. La culture philosophique et laïque prit de la vie. Des universités se créèrent. Celle de Bologne (1138) eut une grande célébrité par ses fameux professeurs et le nombre de ses étudiants. Le célèbre Irnérius, dès 1135, y expliquait les Pandectes apportées de Ravenne, la ville

byzantine. Le *Studio* de Padoue date de 1122. Deux ans plus tard, Frédéric II fondait l'Université de Naples. En d'autres villes se multipliaient les écoles de droit, noyau des futures universités, ainsi que les écoles de rhétorique, de philosophie et de beaux-arts. Partout le peuple libre aspirait à la connaissance des sciences et des arts. Un nouveau soleil se levait sur l'Italie, ranimant les esprits engourdis dans la glaciale torpeur de ce temps, et préparant par son action féconde le bel épanouissement de la nouvelle littérature.

La nuit médiévale avait altéré et confondu tous les éléments de la civilisation romaine, et de cette altération, l'architecture, art tenant le plus étroitement à la vie publique et privée des nations, se ressentit profondément. Les édifices romains aux lignes majestueuses, aux voûtes gigantesques, tombaient en ruines, et de pauvres maisons de bois, généralement, des tours lourdes et sombres s'adossaient aux murs jadis éclatants de peintures, de mosaïques et de marbres. Une fois le torrent des invasions calmé, d'Orient nous vint l'art byzantin dont la sévère architecture romaine s'était agrémentée de volutes étranges, de fines arabesques, de couleurs vives, de dorures éclatantes. Il eut son triomphe dans la basilique de Saint-Marc à Venise et dans les églises Saint-Vital et Saint-Apollinaire à Ravenne.

Bientôt l'esprit sincèrement religieux des temps nouveaux se pénétra de ces formes de l'art par lesquelles le peuple consacrait sa foi. Et comme elle était pure et ardente, elle avait besoin de représentations plus originales et plus fortes. C'est ainsi que naquit et se développa, en architecture, le style lom-

bard qui substitua aux légères colonnes du genre bizantin les pilastres en faisceau d'où s'élèvent et où s'appuient les voûtes à entre-croisement, si simples et si majestueuses à la fois. Le plus remarquable et le mieux conservé des monuments de ce genre est la basilique Saint-Ambroise à Milan, qui appartien au XIIe siècle, et les propagateurs de ce genre d'architecture religieuse furent les *Maestri Comacini*, ainsi appelés, dit-on, de Côme, où beaucoup exerçaient la profession d'*architectes constructeurs*. Quoi qu'il en soit au sujet de ces maîtres, on sait que leur art fleurit chez nous du Xe au XIIIe siècle et produisit, pendant cette période, les plus belles églises du nord de l'Italie : les dômes de Ferrare, de Modène, de Parme, de Plaisance, de Borgo-San-Donnino ; Saint-Michel et la Chartreuse de Pavie, San-Giovann à Monza, San-Zeno à Vérone, Saint-André à Vercelli, et d'autres encore.

Dans ces édifices, se rattachant tous au style lombard, la matière dominante est le *mattone* (la brique), la plaine du Pô ne contenant pas de marbre. Au contraire, la Toscane, qui en fournit abondamment, put donner une ornementation plus riche et plus élégante aux monuments de ce style, dans les dômes de Pise, de Lucques, de Pistoie, de Prato, d'Arezzo. Au style lombard, caractérisé par le plein-cintre (*arco-rotondo*), vint aussi se mélanger le style ogival (*archiacuto*), propre de l'architecture *gothique* du Nord, imitée ensuite chez nous dans le dôme de Milan et l'église San-Pétronio à Bologne. Les plus beaux édifices résultant de cette fusion, se trouvent à Sienne, à Orvieto, à Florence, où l'église Sainte-Marie-de-la-Fleur, commencée en 1296 sous la direc-

tion d'*Arnolfo di Cambio,* fut continuée sous celle de Francesco Talenti. L'heureuse combinaison de ces deux styles donna aussi d'autres merveilles artistiques en Vénétie, où l'on remarque *Santa Maria dei Frari* à Venise, *San Lorenzo* à Vicence, *Sant'Antonio* à Padoue, *San Fermo* à Vérone.

Quand au temps des Communes les hommes se formèrent et se préparèrent pour la vie sociale, les rues et les places s'ornèrent d'édifices publics dont la beauté et la magnificence étaient le témoignage et le signe de la richesse, de la vitalité et de la grandeur du peuple nouveau. On voit alors s'élever à Florence le *Palagio* de la Seigneurie, les élégantes *loggie* du Bigallo et des Lanzi. Les palais communaux de la *Ragione,* et beaucoup d'autres, se dressent à Sienne, à Pistoie, à Bologne, à Plaisance, à Crémone, à Monza, à Vérone, à Padoue, à Vicence, à Udine, dans chaque ville, dans chaque bourgade indépendante, pendant que Venise édifie le plus grandiose des monuments de ce genre, le palais des doges.

La sculpture n'avait produit, durant le moyen âge, que les figures banales et froides de la statuaire byzantine. Elle se révéla au XIIIe siècle par l'œuvre de Nicola Pisano qui unit la délicatesse du dessin au fini de l'exécution, dans les bas-reliefs, frises et décorations dont il enrichit tant d'églises de l'Italie centrale. Il fut le premier de cette célèbre école d'artistes, dite école pisane, qui ouvrit la voie à la sculpture renaissante, se glorifiant des noms de Giovanni Pisano, Andrea Pisano, Arnolfo di Cambio, Margaritone d'Arezzo, etc., pendant que Filippo Calendario, à Venise, décorait de sculptures immortelles le palais ducal.

Avant le XIIIe siècle il en était en peinture comme en sculpture. Les figures rigides, froides et banales, manquaient de vie et d'expression ; faites sur un type unique, elles présentaient toutes le même aspect, étaient coloriées d'après les mêmes procédés mécaniques, suivant le modèle et les règles des byzantins. Cimabué, qui vécut à Florence entre 1240 et 1302, commença le premier à donner, en peinture, un mouvement nouveau N'acceptant pas la manière convenue et froide qui paralysait l'art en son temps, il sut donner du moelleux aux tons, de la vivacité à la couleur, du relief aux figures, de l'expression aux attitudes. Parmi ses élèves, *Giotto da Bondone*, contemporain et ami de Dante, se distingua tout particulièrement. On le considère comme le *padre* de la peinture italienne. Le beau Campanile, élevé en côté de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence, merveille de sculpture et de peinture tout à la fois, n'est qu'un des moindres sujets de la gloire de Giotto, comparativement à l'impulsion qu'il donna pour le perfectionnement de l'art pictural, à peine né et déjà remarquable, et comparativement au nombre infini de fresques dont il laissa, à Assise, à Florence, à Vérone, à Padoue, à Ferrare, à Rome et à Naples, d'admirables monuments étudiés et imités. Taddeo Gaddi est cité comme l'un des disciples les plus estimés de l'école giottesque. Il n'est pas inopportun de rappeler ici que quelques-uns de cette école, sans exceller autant dans l'art, devinrent célèbres dans les nouvelles de l'époque (Boccace, Sacchetti), comme Maso, Nello, Bruno, Buffamalco.

De même que les langues romanes, pour des causes

indiquées précédemment, s'étaient développées plus rapidement en France qu'en Italie, plus rapidement aussi s'y développa la littérature populaire.

Dans la langue d'oïl, parlée au nord de la France, s'épanouit la littérature française proprement dite, féconde en récits allégoriques, moraux et satiriques, en poèmes et en *chansons de geste*, destinés spécialement à célébrer la valeur des légendaires paladins de Charlemagne. La littérature provençale en langue d'oc (occitanique) fleurit après la littérature française en langue d'oïl, mais avant la nôtre, par l'influence des troubadours, chevaliers pour la plupart, qui chantaient l'amour dans les châteaux féodaux. Leur art consistait à *trovare* des idées artificieuses et neuves, des images gracieuses et des phrases galantes, exprimant leurs sentiments en rendant hommage à la dame de leurs pensées, avec la réserve exigée par l'étiquette des cours. Cette sorte de poésie, dans tout son éclat au XIIe siècle, apportée par les troubadours dans le nord de l'Italie, fut accueillie tout particulièrement au temps où Frédéric Barberousse y tenait ses *champs de mai* et ses cours.

La première date certaine que nous avons de la venue des troubadours en Italie est 1162. Dès ce moment les cours italiennes exercèrent une grande attraction sur l'esprit des poètes provençaux, dont les plus célèbres ne manquèrent pas de venir nous donner les preuves de leur art, de leur talent, de leur courtoisie, et se mêlèrent souvent même aux affaires et aux différends de nos barons. *Pierre Vidal*, l'un des plus fameux de ces pèlerins de la poésie, se fixa un certain temps à la cour de Montferrat, principal centre italien des poètes troubadours.

Rambaut de Vaqueiras qui, sous le nom de *Beau Chevalier,* célébra une dame à la cour du marquis Boniface, y vint aussi.

Le pèlerinage des troubadours provençaux devint plus fréquent pendant la première moitié du XIII[e] siècle, la guerre des Albigeois leur faisant chercher un refuge plus sûr dans nos régions où ils ne venaient d'abord que par mode et par plaisir, en quête d'aventures et de fortune. Ainsi s'allonge la liste des troubadours venus en Italie, dont nous citerons, comme les plus connus, *Aimeric de Péguilhan*, *Hugo de Saint-Cyr* et *Guillaume Faidit.*

Parmi les autres on remarque *Guillaume de Figueiras*, *Bernard de Ventadour*, *Giraud de Borneil*, *Bertrand de Born* (cfr. Dante, *Enfer*, 28), *Jaufré Rudel* (cfr. Pétrarque, *Triomphes*), et *Arnaud Daniel,* l'un des derniers et des plus artificieux, mais très fameux en son temps.

Accueillis avec joie par notre noblesse féodale plus rustique que celle de Provence, comme les maîtres d'arts agréables et de « belles coutumes », ils emplirent bientôt les châteaux italiens de leur nom et de leurs gestes, répandant le goût et la mode de leur poésie. Mais cette lyrique des troubadours était surtout un assemblage de phrases convenues et d'images cherchées, difficiles à rendre dans la langue dure et peu perfectionnée des dialectes piémontais ou lombards, et nos chevaliers, qui voulaient s'éprouver en cet art, préférèrent employer le provençal, d'ailleurs connu et adopté dans les cours, en quelque sorte comme la langue officielle de la chevalerie. Nous avons donc, dans l'Italie du Nord, un cycle de poésie provençale où se signalèrent le marquis *Manfredi*

Lancia et *Alberto Malaspina* (fin du XIIe siècle), les Piémontais *Pier della Caravana*, *Pietro Guglielmo* de Lucerna et *Nicoletto* de Turin; *Lanfranco Cigala*, *Bonifacio Calvo*, *Zucchetto Gattilusio*, *Simone* (?) et *Persivalle Doria* (?) de Gênes; *Sordello*, de Goito dans le Mantouan, *Rambertino Buvalello* de Bologne, Maître *Antonio Ferrari* de Ferrare, *Bartolemeo Zorzi* de Venise et plusieurs autres (première moitié du XIIIe siècle).

De Pier della Caravana une sirvente célèbre est celle où il invite les Lombards à résister à l'empereur Henri VI. Ferrari versifia à la cour des princes d'Este et des Da Camino (Marche Trévisane). Nombreux aussi furent les poètes à Gênes, ville florissante par sa puissance maritime, sa richesse commerciale, et qui s'embellissait déjà par les beaux-arts. Voisine de la Provence, elle accueillait les poètes et les jongleurs, et favorisait la poésie. Sordel de Goito, célèbre surtout pour avoir été glorifié par Dante dans le chant 11 du *Purgatoire*, est l'auteur de chansons d'amour et de sirventes dont la plus connue est celle qu'il composa à la mort de *Blacatz*. Le poète, flétrissant la noblesse des seigneurs de son temps, les invite à se nourrir tour à tour d'un morceau du cœur de ce preux et aimable chevalier, afin d'acquérir la valeur, la bravoure et la courtoisie qui leur manquent. C'est ce fier langage, sans doute, qui inspira Dante pour représenter Sordel de la manière fière et hautaine que l'on sait.

Quand le centre de l'empire se trouva, avec Frédéric II, transporté dans le royaume des Deux-Siciles, la poésie des troubadours, étant par nature poésie de cour, obtint une faveur nouvelle dans les

cours impériales de Palerme et de Messine et dans toute la Sicile où elle trouva un terrain bien préparé à la recevoir. Car cette île, préservée des invasions barbares, avait pu, sous les Arabes, relever les restes de son ancienne civilisation gréco-arabe et était ainsi, pour l'époque, très avancée comme culture. Les princes normands, notamment Roger II et Guillaume le Bon, lui apportèrent un développement considérable avec les arts libéraux, l'honneur et le lustre de leur pacifique domination. Le provençal étant assez peu connu dans l'île à cause de la distance et de la rareté des rapports commerciaux, et d'autre part le dialecte indigène étant plus doux et plus riche en mots que dans le nord de l'Italie, plus perfectionné aussi, les poètes de l'école sicilienne, suivant l'exemple de Frédéric lui-même et de son fils Enzo, imitèrent aisément les provençaux, d'où nous les appelâmes *provençalisants*, mais ils usèrent plutôt d'un dialecte indigène, que de la langue d'oc.

Il n'est pas encore bien prouvé que le dialecte qu'ils adoptèrent fut le sicilien pur, ou un mélange de formes sicules, apuliennes et toscanes, avec tendance pour ces dernières. A la vérité les compositions de cette école qui nous sont parvenues ont pour la plupart une forme toscane dans les manuscrits d'où elles furent extraites. Ce qui valut à ces rimeurs l'honneur d'avoir, les premiers, fait usage de la langue qui devint ensuite l'idiome littéraire de la nation. Puis on crut reconnaître que les vers siciliens, composés à l'origine dans le dialecte de l'île, avaient été refaçonnés à la manière toscane par des poètes postérieurs et par les copistes qui les

transcrivirent sur les manuscrits qui nous parvinrent. Maintenant des études plus attentives et plus approfondies, semblent confirmer cette opinion que, les poètes lettrés de l'Italie méridionale cultivèrent un certain type d'une langue poétique commune, à laquelle les dialectes toscans apportaient la plupart de leurs formes. Quoiqu'il en soit, ce groupe de provençalisants sicules compte comme principaux champions, *Frédéric II* et son fils *Enzo*, *Pier della Vigna*, *Oddo* et *Guido delle colonne*, *Jacopo da Lentini*, *Mazzeo di Ricco* de Messine, *Ruggerone* de Palerme, *Ruggero d'Amico* de Messine, *Giacomino Pugliese* et plusieurs autres.

Les poètes de l'école sicilienne, suivant les procédés de l'art occitanien jusque dans la forme métrique de la chanson, ont recherché une certaine forme de poésie incolore et toute de convention, où ne vibre aucun sentiment, bien que l'*amour* en soit toujours le sujet, et où tout l'art du poète consiste à apporter, avec une galanterie froide, l'hommage de sa personne et de sa fidélité à la dame dont il ne loue, selon l'usage, que des qualités générales et vagues, comme l'*esprit*, la *royale démarche* et autres semblables.

Et la manière de comprendre les qualités de la dame est aussi de convention, autant que l'amour qu'elle inspire. Elle est la plus parfaite, par la vertu, l'esprit et la grâce, et supérieure à toutes les autres femmes; elle est la rose fraîche et parfumée, l'étoile du matin et l'étoile du berger, elle resplendit comme le soleil, est plus rayonnante et plus fine que les pierres précieuses; elle est le reflet et la pierre de touche de toutes les qualités d'esprit et de beauté.

Le poète fait l'hommage de ses louanges et de son

culte, comme un acte de vasselage, par la volonté et l'ordre de l'Amour, imaginé et représenté comme un seigneur féodal exerçant un pouvoir sans bornes sur ses chevaliers qui pensent et agissent sur un signe de lui. Frédéric lui-même s'incline devant ce pouvoir reconnu de l'Amour lorsqu'il dit :

Poi che ti piace Amore
Ch'io deggia trovare... [1].

Le chant, la soumission à la dame, les louanges, tout est fait pour obéir à l'Amour. Si de leur culte amoureux ils ont la récompense, c'est que l'Amour a permis que la femme aimée soit accordée à l'amant :

Di voi, bella, m'ha dato guiderdone,

dit Pierre de la Vigne. Telle est la poésie sicule, toute d'imitation provençale.

La lyrique provençalisante de Sicile s'épanouit et se développa pendant la vie et la fortune de Frédéric et de ses fils Enzo et Manfred. Elle n'arriva à aucune perfection parce qu'elle suivit trop servilement la manière artificielle et convenue des troubadours, n'étant cultivée que par simple imitation, dans un milieu peu approprié, et par des notaires plus que par des chevaliers, pour qui elle n'était qu'un divertissement à la mode, un passe-temps, et un moyen de galanterie. Aussi, sans prendre à la lettre le nom de « Sicilienne » qu'on lui donna, n'eut-elle pas beaucoup d'adeptes remarquables, sinon dans le midi de l'Italie et en Toscane, comme nous le verrons. Toutefois, cet art étant partout considéré

1. Puisqu'il te plaît, amour, que je doive trouver...

comme un agréable élément de culture, nombreux furent ceux que l'on appela *dottori* (maîtres) *di trovare*.

Il ne faudrait pas croire cependant que les premières formes de la poésie vulgaire en Sicile, aient été toutes soumises à cette imitation. Dès le milieu du siècle nous avons des morceaux qui portent plus ou moins l'empreinte populaire et sortent, en tout ou en partie, du cycle des troubadours. L'un d'eux, très important, au point de vue historique du moins, est le *Contrasto* (débat) de *Cielo dal Camo* ou *d'Alcamo* :

Rosa fresca aulentissima, ch'appari in ver la state.

Cette poésie se compose d'une série de sixains dont les quatre premiers vers sont de sept syllabes deux à deux. et les deux derniers de onze. Le dialogue vif et serré, par strophes alternées, entre l'*Amante* et *Madonna*, est loin de la galanterie guindée de la poésie de cour. L'amant, avec une insistance batailleuse et quelque peu hardie, sollicite l'amour de sa dame, qui le lui refuse d'abord et finit par se laisser convaincre.

Cette composition curieuse, menée avec beaucoup de vivacité de style, bien que rude et vulgaire, fut assez généralement considérée comme de la fin du XIIe siècle, c'est-à-dire d'un temps où il n'est pas resté de trace littéraire en langue vulgaire. On discuta longuement et savamment à ce propos et on ne peut dire encore que la discussion soit close. Cependant, comme dans ce débat il fut fait allusion à des lois et à des monnaies du temps de Frédéric II, en 1131, on est bien forcé de lui assigner une date postérieure à cette année-là, d'autant plus que mal-

gré son caractère populaire, il porte visiblement la trace de certaine influence des troubadours, due à la diffusion de la poésie de cour.

L'empreinte populaire est moins nette, bien qu'aussi simple et spontanée dans ce *lamento* de la jeune fille séparée de son amant aux croisades, qui commence ainsi :

Giammai non mi conforto
Ni mi voglio allegrare [1].

et que l'on attribue à *Rinaldo d'Aquino*. Le dernier écho de la poésie spontanée dans le midi de l'Italie à cette époque, est un chant sur la défense des habitants de Messine contre Charles d'Anjou (1282) :

Deh, com' egli è gran pietate
De le donne di Messina,
Veggendole scapigliate
Portar pietre e calcina,
Dio gli dea briga e travaglio
Chi Messina vuol guastare [2].

Nous avons aussi en d'autres régions du centre et du nord de l'Italie, pendant presque tout le XIII[e] siècle, une abondante floraison poétique dans les dialectes locaux. Dialectes à peu près aussi variés entre eux qu'ils le sont à présent, mais qui cependant, dans ces premiers essais littéraires, cherchaient en quelque sorte à s'accorder sur un type de langue commune, par l'effet de communes influences, de

1. Jamais ne me console, ni ne me veux réjouir.
2. Hélas c'est grande pitié de voir les femmes de Messine, les cheveux en désordre, porter les pierres et le ciment. Que Dieu accable d'embarras et de chagrins celui qui veut détruire Messine.

communes idées, et d'une commune intelligence de l'art.

L'amour trivial et grossier, aussi bien que l'amour élevé, fidèle et constant, les pensées belliqueuses et patriotiques, les enthousiasmes, les impressions immédiates sur les événements publics, le sentiment religieux et l'esprit ascétique, le but doctrinal et moral et l'idée satirique, donnèrent matière à ces premiers essais, artistiques et spontanés, de nos nouveaux idiomes vulgaires. La conception est toujours immédiate et naïve, souvent vive et chaude, mais la forme est généralement inculte, rude, parfois même triviale et ridicule.

De l'Ombrie, terre sacrée du mysticisme artistique, nous vint par exemple le *Cantico del sole* ou *delle creature* (Cantique du soleil ou des créatures, laudes creaturarum) attribué à saint François d'Assise (1182-1226) :

Laudatu sii, mi Signore, per sora luna e le stelle ;
In cielo le hai formate clarite e pretiose e belle.
Laudatu sii, mi Signore, per frate ventu
E per aere, e nubilu e serenu e onne tempu,
Per le quale a le tue creature dai sustentamentu.
Laudatu sii, mi Signore, per sor acqua,
La quale è molto utile, e umile, e pretiosa e casta[1].

La ferveur mystique de cette composition semble avoir passé dans l'esprit du *giullare di Dio* (jongleur), *frate Jacopone di Todi*, qui la déversa dans

1. Sois loué, Seigneur, pour ma sœur la lune et pour les étoiles. — Dans le ciel tu les as faites claires, brillantes et belles. — Sois loué, Seigneur, pour mon frère le vent, et pour l'air, le nuage et l'azur du ciel et pour toutes les saisons par lesquelles à tes créatures tu donnes la vie. — Sois loué, Seigneur, pour ma sœur l'eau, laquelle est moult utile et humble, et précieuse et pure.

une série de chants, très négligés comme composition et comme style, mais pleins et débordants même de spontanéité, de vivacité et de feu. Il en est de moraux, série de maximes et de sentences pour la plupart. Il en est de satiriques, empreints du rude et mordant esprit populaire. Il en est de religieux appelés *laude*[1], dans lesquels il répand sans art et sans mesure son ascétisme presque fanatique.

Ser Jacopo Benedetti, avocat de renom, avait fait ses études à Bologne, et la fortune l'avait favorisé de ses dons. Sa femme Vanna ayant trouvé la mort dans l'écroulement d'une maison, Jacopo se renferma dans une vie de pénitences et de dévotions, donna ses biens aux pauvres, se réjouissant d'être devenu l'objet de la raillerie publique.

Né à Todi vers 1230, il vécut jusque vers 1306 en se soumettant toujours avec fanatisme aux plus cruelles et aux plus étranges abstinences et mortifications, prêchant et improvisant des vers religieux, moraux et satiriques dont quelques-uns, très violents contre Boniface VIII, lui valurent la prison.

De Bologne certains *souvenirs* de notaires nous ont conservé plusieurs poésies, presque dialectales, généralement sur des sujets d'amour : quelques-unes grossières et triviales, d'autres délicates. Tom-

1. Vers 1260, un mouvement religieux populaire se manifesta dans l'Ombrie et se propagea rapidement en d'autres parties de l'Italie. Des gens du peuple, saisis d'une componction dévote, passaient d'un lieu à l'autre en se flagellant violemment par pénitence et en chantant les louanges du Christ, de la Vierge et des Saints.

Ces *flagellanti* s'appelèrent *disciplinati di Cristo* (penitents du Christ) et leurs chants *laude*. Le premier auteur de *laude* dont on ait souvenir paraît avoir été un certain Garzo, bisaïeul de Pétrarque.

maso Faentino et Ugolino Buzzola semblent avoir obtenu en ce genre de poésie, plutôt populaire, une certaine réputation, Dante en ayant fait louable mention.

De plus d'importance cependant, sont deux sirventes politiques anonymes, relatives aux différends entre Lambertazzi et Geremei, à Bologne et Faenza, qu'on peut placer avec assurance entre 1270 et 1280.

A remarquer, par son affinité avec un petit poème de Giacomino de Vérone, une poésie allégorique d'un auteur des Marches, La *Giostra delle Virtù e dei Vizi,* qui décrit en soixante-dix-huit stances une lutte entre la Jérusalem céleste et la Babylone infernale.

De Reggio de l'Emilie on rappelle une strophe en l'honneur d'un podestat florentin (1243) :

Venuto è 'l lione
De terra florentina
Per tenire rasone
In la città reina[1].

et l'*Atrovare*, en octaves, d'un anonyme qui au moyen d'un dialogue entre un vivant et un mort, décrit les royaumes d'outre-tombe.

Gènes, ville plus portée aux œuvres laborieuses qu'à la faveur mystique, nous a gardé un recueil de poésies d'un auteur anonyme (un certain Simon ?) importantes par la diversité des sujets et par l'esprit civique qui les anime, celles en particulier qui célèbrent les victoires génoises près de Laiazzo et des Curzole (1298), et celles en dialogue (débats) entre l'*Estate* et l'*Inverno*, entre *Carnevale* et *Venerdi*,

1. Du pays florentin est venu le lion pour exercer la justice dans la cité reine (de Reggio).

entre la *Gola* et la *Ragione*, entre le *Corpo* et l'*Anima*.

Gerardo Pateg, *Pietro di Bescapé*, *Uguccione de Lodi*, et *Bonvesin* de Riva, composèrent des poésies morales et descriptives dans le dur et confus dialecte lombard.

Le notaire Pateg de Crémone (première moitié du XIIIe siècle), fit en distiques alexandrins le *splanamento* (sorte de paraphrase) *de li proverbi di Salomone*. Plus d'intérêt offrent ses *Noie* où, à l'imitation des poésies provençales de l'époque, il énumère les choses mauvaises à éviter.

Le *Libro* d'*Uguccione de Lodi*, et le *Sermone* de *Pietro da Bescapé* (ou Barsegapé) sont postérieurs, et le sujet versifié tient du genre moral et religieux. Le milanais Bonvesin de Riva, frère lai, mort vers 1313, a plus d'importance. Dans le *Chronicon de Magnalibus urbis mediolanensis* (1288), il décrit en latin les événements principaux de Milan avec une précision de statistique sans exemple à cette époque. Il nous apprend ainsi que Milan comptait 1.300 notaires, 120 juges, 600 valets communaux, 6 crieurs publics, 150 chirurgiens, 28 médecins, 8 maîtres de grammaire (de latin), plus de 70 pédagogues. Pour nous le mérite de Bonvoisin est dans ses petits poèmes monorime, de vers alexandrins. Comme l'anonyme génois, il composa quelques *contrasti* (débats), plus agréables et plus vifs, malgré l'âpreté du dialecte lombard, entre la *Rose* et la *Violette*, entre l'*Ame* et le *Corps*, entre la *Vierge* et *Satan*, entre les *Mois de l'année*, etc. Avec beaucoup d'aisance et de vivacité il conta en vers de pieuses légendes comme celles de Saint-Alexis, de Sainte-Marie l'Egyptienne,

et la Vie de Job. Passant des sujets spéculatifs et religieux à la vie pratique, il écrivit en vers *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, c'est-à-dire les règles de bienséance à observer à table.

Le franciscain *Giacomino de Vérone*, nous offre la transition entre la poésie dialectale lombarde et la poésie vénitienne. En une langue peu différente de celle de Bonvesin et avec le même mètre, il décrit la *Gerusalemme celeste* et la *Babilonia infernale*, préludant à la vision allégorique de Dante. Le pays vénitien, pendant le XIIIe siècle, forma de manière assez large son propre dialecte dans des essais littéraires les plus divers. Nous avons ainsi une traduction dialectale des *distiques de Caton*, écrit de morale, très répandu au moyen âge. Cette région ne se montra pas réfractaire à la poésie de sentiment intime, car il nous est resté, du commencement de ce siècle, le *Lamento della sposa padovana per la lontananza del marito crociato*, poésie moins achevée certainement, et moins limpide que sa pareille de Rinaldo d'Aquino, mais à remarquer cependant, par la simplicité et la chaleur du sentiment.

La plus curieuse des productions littéraires du pays vénitien dans la seconde moitié du XIIIe siècle, est une rédaction de poèmes chevaleresques en un étrange mélange (*mescidanza*) de langue française et de dialecte local.

L'Italie du XIIIe siècle, très curieuse des romans et des poésies en langue d'oïl, en fit de nombreuses transcriptions. Rappelons que Francesca et Paolo lisaient le roman de *Tristan* (Dante, *Enfer* V) dont un certain *Lovato Lovati*, qui enseignait à Padoue, donna une version en latin. Nous parlerons tout à

l'heure des auteurs italiens qui écrivirent en prose française.

Mentionnons ici les curieux poèmes trouvés dans la bibliothèque Saint-Marc à Venise. En une langue mêlée de français et de vénitien, ils sont un résumé assez libre de certains récits chevaleresques du cycle carolingien : *Buovo d'Antona, Berta de li gran pié, Berta e Milone, Ogeri il Danese, Karleto, Macaire, Orlandino.*

On a aussi une réduction de la *Chanson de Roland* en franco-vénitien. Un autre épisode du cycle carolingien, traduit en même langage, est l'*Entrée di Spagna* d'un anonyme de Padoue à laquelle *Nicolò da Verona*, au XIVe siècle, fit une suite dans la *Prise de Pampelune.*

Non seulement les chants épiques, mais aussi les romans et les fables en langue d'oïl eurent leur traduction en franco-vénitien, et il nous en reste un document dans un épisode du *Roman du Renard*, c'est-à-dire la fable de *Renard* et *Isengrin.*

Cependant, lorsqu'on voulait vulgariser des ouvrages latins, de ceux qui étaient le plus répandus à cette époque, on ne faisait usage que du dialecte vénitien, et nous n'avons rien d'aussi pur que la version du *De arte amandi* de *Panfilo.* En même temps, dans la région située entre le Pô et le Mincio, le goût et l'imitation de la poésie toscane cultivée, commençaient à se répandre, car Dante loua Gotto de Mantoue et Aldobrandino Mezzabati de Padoue, de leurs vers, et le chroniqueur Salimbene cita le ferrarais Matulino comme un compositeur fécond de canzone et de sirventes.

Bologne ne fut pas seulement le centre de la poésie populaire mais aussi celui, plus important, d'une poésie savante, cultivée avec élégance et finesse par les maîtres dont se glorifiait la célèbre université. La poésie bolonaise, encore chevaleresque au fond, n'a plus cette recherche froide et cette phraséologie conventionnelle des siciliens. Souvent le poète exprime plus directement et plus simplement qu'eux les impressions qu'il ressent à la vue de la femme aimée, et le sentiment qu'elle lui inspire. Mais souvent aussi il se plaît à philosopher sur la nature de l'amour, le considérant toutefois comme un sentiment, et non plus comme la personnification chevaleresque d'un être abstrait à la manière des provinçalisants. Au milieu de poètes moins réputés, tels que *Onesto da Bonacosa*, *Fabrizio dei Lambertazzi*, *Semprebene della Bruina*, *Guido Ghisclieri*, se distingue *Guido Guinizello dei Principi*. Sa célèbre canzone

« Al cor gentile ripara sempre amore »,

où se trouve développée, avec une multitude d'exemples, cette idée que l'amour et la noblesse du cœur ne sont qu'une même chose, est particulièrement digne de remarque. Il est incontestable aussi que le style plus chaud, plus souple, plus délicat, marque, par rapport aux siciliens, un grand progrès dans le perfectionnement des formes de l'art.

A Bologne le *milieu* était moins pénétré d'éléments de cour. Dans la Commune libre fleurissait une abondante variété d'études fécondes, et tous les courants de la pensée, toutes les formes de la civilisation de l'époque, y apportaient des principes actifs de vie

nouvelle et d'art nouveau. Le goût se faisait ainsi plus délicat, la culture plus solide et plus profonde, et les poètes, moins assujettis aux usages de l'école occitanienne, renouvelèrent la lyrique italienne par des idées philosophiques et morales plus élevées, par des formes de style plus élégantes, par un mouvement plus vivant de l'esprit. Si toute l'œuvre de ces poètes de Bologne ne mérite pas un éloge égal et complet, et ne sut échapper à un certain maniérisme et à une certaine affectation, il ne faut pas moins placer très haut Guinizelli, véritable chef d'école, que Dante apprécia comme « le Père de tous les poètes qui ont su rimer de douces et jolies chansons d'amour. »

Bien que les conditions sociales en Toscane ne se ressentissent point de l'influence des cours, cependant la poésie provençalisante se répandit par goût de l'imitation et par l'œuvre de poètes dont quelques-uns exagèrent les défauts de l'école, tels que *Folcacchiero de Folcacchieri* de Sienne, *Bonagiunta Urbiciani* de Lucques, *Dante* de Maiano, plus connu que les autres par ses attaques contre l'Alighieri, *Arrigo Testa* d'Arezzo, et certains rimeurs pisans, dont *Gallo Pisano, Jacopo Mostacci, Pucciandone Martelli, Bacciarone, Pannuccio del Bagno.* D'autres, cependant très provençalisants, se signalèrent par une couleur de latinité donnée à leur style, en employant les expressions, les constructions, les inversions de la langue du Latium. L'exemple de cette manière pédante, contournée, et obscure surtout, vint de *Guittone*, *frate gaudente*[1]

1. De l'ordre des Chevaliers de Marie.

d'Arezzo (1294), qui écrivit sur l'amour, la religion, la politique et la morale avec plus de prétention que d'élégance, et qui néanmoins, sut obtenir en son temps une grande réputation, principalement près des Bolonais. Guinizelli l'eut même en si haute estime qu'il l'appela son *maître*. Au nombre des disciples de Guittone on peut compter *Meo Abbracciavacca, Monte Andrea*, *Ser Alberto da Massa, Finfo del Buono* et, jusqu'à un certain point, *Chiaro Davanzati*.

Revenant à la poésie lyrique, nous devons remarquer que les poètes toscans ne furent pas tous des imitateurs du XIII[e] siècle. Beaucoup cherchèrent une voie personnelle, trouvant l'inspiration dans le cœur et dans la vie réelle, en restant plus ou moins attachés aux formes plus spontanées de la poésie populaire. Nous avons ainsi les sonnets, encore un peu maniérés et sentencieux, parus sous le nom de la *Compiuta donzella* et ceux de *Guido Orlandi;* nous avons *Ciacco dell' Anguillara* si vivant; *Rustico di Filippo,* qui cultiva très heureusement un genre de poésie à lui, tenant du satirique et du badin; les humoristes *Folgore da San Geminiano* et *Cecco Angiolieri*, l'un apprêté et posé, l'autre libre et exubérant; et une infinité d'autres que nous appelons poètes de transition, parce que tous manifestent, à des degrés divers, une certaine tendance à s'affranchir des coutumes de l'école provençalisante, et par la variété des formes, marquent le passage à la manière plus parfaite du *dolce stil nuovo*.

Quelques poètes aussi, au lieu du provençal, imitaient le français, exposant des doctrines morales et des idées scientifiques, au moyen de fictions symboliques. Ainsi *Brunetto Latini*, qui déjà avait écrit

sur ces matières un poème en français, intitulé le *Trésor*, nous laissa le *Tesoretto*, petit poème allégorico-didactique, en vers de sept syllabes rimées deux à deux, où il imagine que le poète, *égaré dans une forêt*, rencontre une grande dame, la *Nature*, qui l'instruit de tous ses phénomènes et de tous ses secrets. Nous avons de *Francesco da Barberino les Documenti d'Amore*, le *Reggimento delle donne*, et l' *Intelligenza* en *nona rima*, qu'avec plus de raison peut-être on attribue aussi à Dino Compagni.

De ces poèmes, inspirés plus ou moins de sujets français, le principal et le plus intéressant à retenir est *Il Fiore*, composé de 232 sonnets où se trouve résumé, avec certaine liberté et très bon goût, le *Roman de la Rose* de Guillaume de Loris, roman français très populaire alors, et dont la première partie fut imitée de nouveau vers le milieu du XIIIe siècle par un anonyme toscan, sous le titre de *Detto d'amore*. L'auteur avait fait mention de lui comme d'un *Ser Durante*, et certaines autres circonstances et coïncidences donnèrent à penser que ce petit poème pouvait bien être de Dante, dont le nom de baptême était précisément Durante, et qu'il aurait été composé dans sa jeunesse. Que cette attribution mérite créance, c'est ce que discutent encore les critiques.

La phrase *dolce stil nuovo* fut adoptée par Dante (Purgatoire, 24) pour indiquer la nouvelle forme poétique inaugurée par lui et par ses amis dans les dernières années du siècle. *Nuovo*, parce que ce style différait entièrement de celui jusqu'alors en usage chez les poètes lettrés, la plupart invariable-

ment voués à l'imitation provençale. *Dolce* parce que substituant l'expression sincère des sentiments à l'expression artificielle, et devenant par cela même passionné et non plus froid, il remuait doucement l'esprit du lecteur. Appartiennent au groupe du doux style nouveau : *Gianni Alfani*, *Dino Frescobaldi*, *Lapo Gianni*, *Guido Cavalcanti*, *Cino* de Pistoie, et *Dante*. Guido Cavalcanti, l'un des chevaliers les plus distingués de ce temps, avait l'esprit élevé, les idées larges, et des connaissances philosophiques étendues. Il fut le *premier ami* de Dante et celui-ci lui dédia sa *Vita Nuova*. Il mourut dans son pays en 1300 peu de temps après son retour de Sarzana, son lieu d'exil, d'où l'on croit qu'il écrivit cette célèbre ballade, gracieuse et pathétique :

Perch'io non spero di non tornar più mai,
Ballatetta, in Toscana,
Va tu, leggiera e piana
Dritta alla donna mia[1]...

Cino da Pistoia (1270-1336) célèbre jurisconsulte, exilé de son pays, professa à Bologne et en d'autres grandes villes. Poète délicat il donne à ses vers l'harmonie et le sentiment ; il présente même certaine analogie avec Pétrarque qui continua et perfectionna sa manière.

Après Dante et Cino, initiateurs de cette école poétique, perfectionnée à un si haut degré par Pétrarque, on peut citer comme les derniers coryphées du *style nouveau*, *Sennucio del Bene*, de Florence, mort en

1. Puisque je n'ai plus l'espoir de revenir jamais en Toscane, va, toi, petite ballada, aimable et légère vers ma dame...

1349, *Guido Novellò da Polenta*, *Giovanni Quirini* de Venise, *Niccolo de Rossi* de Trévise, et *Matteo Frescobaldo* mort en 1348.

Dante fut le premier maître du « doux style nouveau » par ses poésies de la *Vita Nuova*. Dans cet ouvrage, mêlé de prose et de vers, il raconte poétiquement l'histoire de son amour pour Béatrice avec peu de circonstances réelles et beaucoup, au contraire, de visions, d'idées étranges et d'inventions cabalistiques. Les vers y sont disposés chronologiquement et embrassent une période d'un peu plus de dix années, si le premier sonnet fut réellement écrit dans la dix-huitième année du poète, c'est-à-dire en 1283. La prose est certainement postérieure aux vers. Dante composait ses poésies à mesure qu'elles lui étaient inspirées par les circonstances. Ayant ensuite l'idée de les réunir en un ensemble, il les relia entre elles par autant de chapitres en prose, expliquant les diverses circonstances qui les lui dictèrent, et forment le trait d'union nécessaire.

On croit que la *Vita Nuova* fut terminée en son ensemble en 1292-93. D'après certaines opinions, elle ne l'aurait été qu'en 1296 et même plus tard, vers 1300.

Dante commence par le récit de sa première entrevue, à l'âge de neuf ans, avec Béatrice de quelques mois plus jeune que lui. Puis il fait allusion à une nouvelle rencontre neuf ans après, et au salut qu'elle lui adressa, en ressentant une telle émotion, qu'il en eut un songe décrit dans le premier sonnet. Il dit comment par la feinte d'un autre amour, il cherchait à dissimuler son amour vrai, parle du dédain de Béatrice, de la résolution qu'il prit de chan-

ger la *matière* poétique, rappelle la mort du père de Béatrice, et pleure celle de Béatrice elle-même. Il raconte sa passion pour une *Donna gentile* et parle des vers écrits pour elle, de la *merveilleuse vision* qui le porta à revenir au culte de Béatrice et à ne plus parler d'elle jusqu'à ce qu'il put en dire *ce qui ne fut dit d'aucune femme*.

Tel est, à grands traits, le sujet de la *Vita Nuova* quant aux faits relatés. Les vers intercalés décrivent, pour la plupart, les visions du poète, les pensées et les sentiments qui assiégeaient son cœur et son esprit, ses doutes, ses craintes, le pouvoir exercé sur lui par Béatrice, ses impressions à sa vue, et les perfections qui font d'elle une créature toute céleste. Mais on se tromperait si l'on croyait tous les vers de la *Vita Nuova* d'un seul genre et d'une seule conception. Tous n'appartiennent pas à l'école du doux style nouveau. Les dix premières compositions se ressentent encore de la manière provençalisante, l'amour n'étant pas représenté comme un sentiment, mais comme un seigneur qui a sa personnalité, son action, sa volonté, et exerce sa domination sur le poète. Ainsi dans le premier sonnet, par une figure se rencontrant fréquemment dans la poésie provençale, l'Amour se présente à lui portant Béatrice à laquelle il fait manger son cœur. Dans un autre sonnet, l'Amour, sous l'apparence d'un voyageur malheureux, *comme s'il eût perdu son empire*, rencontre le poète *à mi-chemin*, et lui dit qu'il porte ailleurs son cœur pour *obéir à une autre beauté*. Le style nouveau ne commence en réalité qu'au dix-neuvième chapitre, dans la composition poétique :

« Donne ch'avete intelletto d'amore. »

Dante déclare lui-même qu'il s'est proposé de changer la *matière* et qu'après avoir médité là-dessus quelque temps, il a enfin trouvé la voie nouvelle. L'Amour ici n'a plus l'aspect et l'attitude d'un chevalier et d'un maître, il est bien un sentiment directement inspiré des qualités et de la beauté de la femme, célébrée comme créature céleste, que Dieu envoie au monde pour *montrer le miracle*, attendue dans le ciel par les anges, et pour inspirer sur terre toute bonne pensée, dissiper tout mauvais sentiment. En divinisant ainsi Béatrice le poète passe de l'amour de la créature terrestre à l'amour de la créature céleste. Unissant même ce double amour en un seul, il adore Dieu en elle, et il l'adore, elle, comme la créature qui réunit toute perfection divine. De cette manière, le sentiment humain se trouve confondu avec le sentiment religieux, et l'amour est représenté de la manière que nous avons coutume d'appeler *mystique*.

Dans la Vita Nuova, l'épisode de la *donna gentile* dont s'éprend le poète, fait suite à la mort de Béatrice. Cette *donna gentile*, d'après le *Convivio*[1] dantesque, est la philosophie, et les vers écrits pour elle sont philosophiques. On distingue ainsi, dans la *Vita nuova*, trois manières poétiques. La première comprend les dix premières compositions, et tient du genre chevaleresque. La seconde, qui commence avec la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, et va jusqu'à l'épisode de la *donna gentile*, est mystique. La troisième est entièrement philosophique.

Les historiens ne sont pas d'accord sur la person-

1. Banquet.

nalité de Béatrice. Sur la foi de Boccace, premier admirateur et commentateur de Dante, ils admettaient le plus généralement, qu'elle était fille du chevalier florentin Folco Portinari, personnage important en son temps; et une note récemment découverte dans un manuscrit, a donné confirmation explicite de cette opinion. Mais il reste toujours à s'assurer du cas que l'on doit faire de cette note. Jusqu'ici on n'a pu établir avec certitude si elle est antérieure à la *Vie du Dante* de Boccace, et est indépendante de son *Commentaire*. Son autorité, restant très grande, ne peut cependant être tout à fait décisive.

La réalité historique de Béatrice commença à être mise en doute par Filelfo dès 1500, et depuis ce moment l'opinion qu'elle pouvait n'être qu'un symbole fit son chemin. Cette hypothèse, soutenue au XVIIe siècle par le chanoine Biscioni, eut même au XIXe d'ardents défenseurs en *Gabriele Rossetti* et *Francesco Perez*. Puis elle sembla faire place à une autre suivant laquelle Béatrice ne serait ni la fille de Portinari, ni une fiction allégorique, mais une incarnation poétique de cet idéal de beauté et de perfection féminine que le poète, avec son imagination ardente et son âme passionnée, rêvait et caressait en esprit. C'est ce que parut croire Adolfo Bartoli dans son *Histoire de la littérature italienne*. Cependant on ne peut dire que la discussion soit close définitivement. En fait, l'opinion généralement acceptée aujourd'hui, est celle qui admet non seulement la réalité historique de Béatrice, mais aussi son identité avec la fille de Portinari; et récemment encore, des savants, tels qu'Alessandro d'Ancona et Giosué Car-

ducci, ont apporté à cette opinion l'appui de leurs études et de leur autorité.

Toutes les poésies lyriques de Dante ne sont point insérées dans la *Vita Nuova*. Plusieurs, pourtant dans l'idée et les formes du style nouveau, en furent exclues à cause d'allusions à d'autres que Béatrice. Quelques-unes expriment un sentiment d'amour qui n'est pas l'amour pur et angélique de la *Vita Nuova*. Ces poésies sont appelées *petrose*, par allusion à une certaine *Pietra*, qui fut l'objet d'une passion non spirituelle du poète. D'autres, dont l'idée est entièrement allégorique, semblent faites pour compléter et expliquer la pensée philosophique qui enveloppe les derniers vers de la *Vita Nuova*. Quelques canzone devaient fournir matière à un vaste développement dans l'ouvrage intitulé le *Convivio,* ouvrage qui devait lui-même se composer de quinze traités, l'un d'introduction, les autres d'explication à quatorze canzone. Mais le temps et la possibilité ayant sans doute manqué au poète exilé, il n'en laissa que quatre, graves de style, et pleins de toute la science philosophique du temps. Ils sont une aide précieuse pour l'étude de l'œuvre dantesque.

Le XIII[e] siècle ne fut pas riche en prose vulgaire, soit parce que l'esprit scientifique était trop peu développé chez nous pour produire d'importants ouvrages en prose, soit parce que la langue obligatoire de la littérature savante était encore en grande partie le latin. D'autre part la grande influence que la littérature française exerçait sur la nôtre, amena beaucoup d'auteurs à employer dans leurs écrits la langue d'oïl.

Ainsi pendant que *Salimbene* de Parme, déjà cité, écrivait en latin sa chronique guelfe, *Egidio Colonna* son traité *De regimine principum* et *Boncompagno da Signa*, également cité, ses petits traités de rhétorique et de morale, un maître *Aldobrandino* de Sienne (ou de Florence), écrivait en français *Le régime du Corps* (1256) ; *Rusticiano da Pisa*, en français aussi, les voyages de Marco Polo ; *Martino da Canale* l'histoire de Venise (Chronique des Vénitiens), et Brunetto Latini, déjà cité pour son *Trésor*, nous laissait une encyclopédie philosophique et scientifique dont ce siècle fut particulièrement abondant, et dont il emprunta le modèle aux nombreuses *moralisations* des siècles précédents.

Beaucoup aussi, pour l'instruction et le plaisir de la majorité des lecteurs, se vouèrent à la traduction des œuvres françaises et latines les plus goûtées. Nous avons ainsi les *Fatti di Cesare*, les *Conti d'antichi cavalieri*, les *Dodici conti morali*, la *Tavola rotonda*, le *Buovo d'Antona*, le *Fioravante* et autres reproductions d'ouvrages originaux en langue d'oïl. Les *Voyages* de Marco Palo, le *Trésor* de Brunetto Latini, furent également traduits ; le traité latin d'Egidio Colonna, fut mis en italien d'après une traduction française. *Andrea da Grosseto* en 1268, traduisit trois entretiens moraux d'*Albertano*, juge de Brescia, que *Soffredi del Grazia* de Pistoie, retraduisit quelques années après. Au florentin *Bono Giamboni*, outre sa traduction du *Trésor*, on attribua plusieurs autres versions et reproductions dont nous citerons un traité *Sur la misère de l'homme*, l'*Introduction à la vertu*, le *Jardin de la Consolation*, les *Histoires d'Orose*, l'*Art de la guerre* de Végèce, et *La*

Fleur de Rhétorique que *Guidotto de Bologne* avait dédiée au roi Manfred. Ce Guidotto ne doit pas être confondu avec le grammairien Guido Fava également de Bologne que nous avons déjà mentionné et qui laissa, avec diverses proses latines, une série d'*Esempi* en langue vulgaire, réunis sous le titre de *Gemma purpurea.* Ce recueil formé au commencement de 1229, est, comme œuvre d'art, un des plus anciens documents en langue vulgaire dont nous connaissions, approximativement, une date sûre. Du religieux *Guido da Pisa* nous avons la *Fiorita d'Italia*, assemblage de faits de l'antiquité, spécialement de l'histoire de Rome et dont les *Fatti d'Enea*, empruntés au poème de Virgile, sont une partie. En même temps, un auteur, resté inconnu, avait dans la Pharsale de Lucain, trouvé matière à un ouvrage analogue, paru sous le titre de *Fatti di Cesare.* Un siennois, *Ugurgeri*, traduisit l'Enéide en langue vulgaire et *Arrigo Simintendi* de Prato, les Métamorphoses.

Avec cette abondance d'œuvres traduites, des œuvres originales ne devaient pas tarder à se répandre. *Fra Ristoro d'Arezzo* travailla à une encyclopédie scientifique intitulée la *Composizione del Mondo.* Cet ouvrage, terminé en 1282, a quelque analogie avec le *Trésor* de Latini, et, vu l'époque, n'est pas sans importance et sans mérite par une certaine largeur de vues et un certain esprit d'observation. *Paolino da Venezia*, frère mineur, dans un traité en langue vulgaire *De regimine rectoris,* imita le traité latin d'Egidio Colonna : *De regimine principum.* L'ouvrage *Fiore e vita di filosofi ed altri savi e imperadori*, est un recueil de maximes, d'anec-

dotes morales et de sentences, d'abord attribué sans raison à Brunetto Latini, compilé dans la seconde moitié du XIIIe siècle par un anonyme de Pise sur l'encyclopédie d'un français, Vincent de Beauvais. *Il Fiore di virtù,* du poète bolonais *Tomaso Gozzadini*, est de la même époque et absolument semblable. De *Guittone d'Arezzo* et de *Meo Abbracciavacca*, nous avons des lettres prétentieuses, affectées, autant dans la langue que dans le style. Les *Conti di antichi cavalieri,* dérivés du français, sont des anecdotes se rapportant à des héros de l'antiquité comme Hector, Agamemnon, César, Pompée, ou à des chevaliers du moyen âge. Le livre des *Sette savi*, dérivé aussi du français, contient une foule de contes orientaux fantastiques (venus de l'Inde par l'intermédiaire des arabes), reliés entre eux par un conte principal qui sert d'encadrement à l'ensemble.

L'œuvre la plus originale de notre prose au XIIIe siècle, est sans contredit le *Novellino,* ou les *Cento novelle antiche,* ou encore le *libro del parlar gentile*, dont on ignore l'auteur. La matière du *Novellino* fut fournie principalement par les récits en cours (oraux ou écrits), en latin, en provençal et en français, sur des personnages historiques, héroïques et chevaleresques. On peut donc la considérer comme *collective* lors même qu'un seul auteur l'aurait, au XIIIe ou au XIVe siècle, remaniée et fixée telle que nous la connaissons. Ces *Cent nouvelles*, justement estimées pour la grande pureté de la langue et la simplicité du style, n'ont pas toutes la même valeur par l'idée et par l'allure. Ce qui doit résulter de la diversité des sources où l'auteur a puisé. Les unes ont un développement suffisamment large et complet, tan-

dis que d'autres ne renferment que des citations, des mots d'esprit, ou ne sont que des ébauches de récits pouvant servir de sujets à des narrations plus étendues, suivant l'imagination, le goût et la verve du conteur. Cet anonyme déclare « avoir réuni quelques fleurs de beau langage, de belles courtoisies, de belles réponses, de belles largesses, de belles histoires d'amour, suivant ce qui se faisait au temps passé. »

La prose historique en langue vulgaire ne donna pas au cours du XIIIe siècle, d'œuvre saillante. Il y a quelques années on citait, comme principal écrit d'histoire en langue vulgaire, les *Diurnali*, de *Matteo Spinelli* de Giovinazzo qui aurait rapporté les événements de son pays, entre 1249 et 1268. Mais la critique a démontré que lors même qu'un Matteo Spinelli eut vécu à cette époque, on n'a sur lui aucun renseignement ni aucun écrit, et que ses prétendus *Diurnali* sont une fausse reproduction d'un temps postérieur. Et en effet, cette chronique attribuée, on ne sait pourquoi, à un auteur, dit témoin oculaire des événements, rapporte des faits qui n'arrivèrent jamais, ou arrivèrent dans la suite tout différemment ou intervertis, ainsi que les circonstances et les dates.

Après ce Spinelli vint *Ricordano Malespini*, soi-disant auteur d'une *Histoire de Florence* allant jusqu'en 1282, et continuée jusqu'en 1286 par *Giacotto Malespini*, son neveu. Mais un savant allemand, Scheffer Boichorst, contesta fortement l'authenticité de l'œuvre malespinienne, et ses conclusions furent admises en substance par la critique moderne, car l'on reconnut que dans cette chronique,

soigneusement comparée à celle de Villani, dont nous parlerons, et à celle en latin de *Martino Polono*, Malespini ne fit à ce dernier aucun emprunt qui n'eût été déjà fait par Villani, et que celui-ci en avait même extrait beaucoup plus de choses. On en conclua donc que la chronique malespinienne fut arrangée sur celle de Villani, que, postérieure à celle-ci, elle n'est point authentique, et par conséquent, est *apocryphe* et *fausse*. Le seul écrit historique en prose vulgaire pouvant être attribué avec certitude au XIIIe siècle, est une chronique pisane de 1279, sorte d'annales réunissant des faits sans lien de 1006 à 1276, et dont la découverte, dans un vieux livre de *Souvenirs*, d'un négociant de Pise, remonte à une date peu éloignée.

CHAPITRE III

LA CIVILISATION ITALIENNE PENDANT LE XIVe SIÈCLE

Mouvement politique, économique et social des différents centres italiens au XIVe siècle. — Florence berceau de l'art nouveau. — *Dante Alighieri* et la *Comedia*. — Notes sur la vie de Dante. — Matière de la *Comedia* dans les visions monastiques et artistiques du moyen âge. — Idée, forme et sujet de la *Comedia*. — *Francesco Petrarca*. — Notes sur la vie de Pétrarque. — Des qualités générales de la poésie de Pétrarque. — Controverses sur la personnalité de Laure. — Caractère de Pétrarque et de sa lyrique dans la première partie du *Canzoniere*. — Seconde partie du *Canzoniere*. Les *Trionfi*. — Les *Canzoni*. — Pétrarque humaniste. — *Giovanni Boccaccio*. — Notes sur la vie de Boccace. — Le *Decamerone*. — Précédents littéraires du Décaméron. — Autres œuvres de Boccace en vers et en prose. *Trécentistes*[1] secondaires. — La *Cronaca* de *Dino Compagni*. — Les *Villani*. — La prose religieuse. — *Francesco Sacchetti* chroniqueur et poète. — Nouvellistes secondaires. — Le *Paradiso degli Alberti*. — Imitations du poème dantesque. — La poesie lyrique par rapport à Dante et à Pétrarque. — Débuts du pétrarquisme.

Les germes de civilisation que le souffle de la vie nouvelle avait fécondés pendant le XIIIe siècle, arrivèrent dans le suivant à parfaite maturité malgré

1. C.-à-d. prosateurs et poètes du XIVe *siècle*.

4

les conditions politiques très variables et peu heureuses des différentes provinces italiennes. Dans le midi, à la brillante corruption de la cour d'Anjou, avaient succédé les grandes luttes dynastiques, pendant que dans les communes libres de la Haute Italie, les capitaines du peuple étaient arrivés peu à peu à rendre leur pouvoir héréditaire et à le changer en tyrannie. Dans le centre, seul, les traditions populaires semblaient persister, particulièrement à Florence où les *Ordonnances de justice* de Giano della Bella (1294) avaient rendu le gouvernement entièrement démocratique, mais ne suffisaient point à lui donner une force capable d'empêcher les bouleversements successifs, c'est-à-dire la tyrannie guelfe des Noirs, l'empiétement de la faction populaire, le *tumulto* des Ciompi, le premier triomphe des Médicis, et l'oligarchie des Albizzi. Il n'en était pas de même à Venise où la fermeté des lois intérieures donnait une stabilité séculaire à la puissante république, qui triomphait de Gênes, à la fin du siècle, dans la terrible guerre de Chioggia (1378-1381). Les principales villes italiennes comme Milan, Vérone, Padoue, Venise, Gênes Pise, Florence, Bologne, Rome, Naples, Palerme, quel que fût leur gouvernement, progressaient par l'activité des arts, de l'industrie, et du commerce. Gênes et Venise étaient les entrepôts maritimes de l'Europe. Florence, centre du trafic continental et maîtresse dans la science moderne du libre échange, avait des comptoirs florissants en Allemagne, en Angleterre, en France, et envoyait partout les produits de son industrie de *Calimala*, c'est-à-dire du tissage de la laine. Milan était

réputé surtout, et recherché pour la fabrication de ses armes, tandis qu'à Bologne et à Padoue se pressaient tous ceux qui désiraient s'instruire et entendre les célèbres lecteurs de philosophie, de physique et de jurisprudence. En même temps, les princes qui tenaient à faire oublier au peuple la liberté qu'ils comprimaient peu à peu, ouvraient leurs cours aux plaisirs, aux jouissances de la vie, les rehaussant de l'éclat des arts et de la science, et appelant à l'envi poètes, lettrés et artistes. Et ceux-ci, par les louanges prodiguées dans leurs chants, ou par la gloire de leurs peintures et de leurs édifices, paraient d'une agréable et vénérable majesté la tyrannie naissante.

Le XIVe siècle est celui qui vit les merveilles de *Giotto*, d'*Andrea Orcagna*, de *Buschetto* et d'*Andrea Pisano ;* le siècle où chaque ville édifia des églises et s'embellit de places, de *loggie* et de palais, monuments glorieux de l'architecture et témoignages des fastes du peuple italien à peine formé et déjà grand. Mais en Toscane plus qu'ailleurs, la vie publique était active, à Florence surtout, où la vivacité naturelle des esprits, la culture répandue, l'urbanité parfaite des coutumes lui avaient acquis une réputation universelle de bon ton et d'élégance, parmi toutes les autres villes italiennes. Au milieu des querelles de partis la belle énergie de son peuple indépendant et fort s'y déployait sous toutes ses formes. Des comptoirs et des banques, les graves citoyens s'acheminaient au Palais pour y traiter de la chose publique, et dans la fréquentation réciproque, dans l'émulation d'agréables travaux et de gaies coutumes, s'affinaient le culte du beau et le sentiment de l'art. Aussi l'empire des arts et des

lettres au XIVe siècle appartient-il incontestablement à Florence qui se glorifia alors, au milieu d'une pléiade de génies secondaires, de l'immortel triumvirat : Dante, Pétrarque, Boccace.

Par les poésies lyriques de sa jeunesse Dante appartient au XIIIe siècle. Par la *Comedia*, commencée selon toute probabilité pendant son exil, il appartient au XIVe.

Il naquit en 1265 d'une famille noble, dont on cite un certain *Cacciaguida* mort aux Croisades en 1147. De l'enfance et de l'adolescence de Dante on ne sait rien si ce n'est par ce qu'il nous a dit de lui-même dans la *Vita Nuova*, qui ne peut avoir pour nous une entière valeur historique. Un premier fait semblant certain, est que, très jeune, il se trouvait à à la bataille de Campaldino, en juin 1289, et deux mois après, à la prise du fort de Caprona. (V. *Enfer*, XXI.) Vers 1295 il épousa *Gemma di Manetto Donati*, eut plusieurs enfants, et bien qu'il ait été parlé de sept, on en cite trois seulement avec certitude : Pietro, Jacopo et Antonia. On lui donnait aussi une autre fille du nom de Béatrice. Après la promulgation de la loi populaire de *Giano della Bella*, Dante, étant des hautes classes, ne pouvait avoir accès aux charges publiques sans s'inscrire à l'un des quatorze métiers dans lesquels avait été divisé le *peuple* de Florence. Il entra dans la sixième de ces corporations, celle des *Médecins et Apothicaires*, ce qui ne veut pas dire qu'il eût été apte à en exercer le métier. Entré en 1296 au conseil des *Capitudini*, (chefs des arts), il eut en 1301, la direction de certains travaux publics, et fut chargé, dit-on, de quatorze

ambassades. Mais nous savons seulement qu'on l'envoya dans la commune de San-Géminiamo pour s'entendre sur la *ligue guelfe*. La principale charge qu'il exerça est le *priorat*, qui lui fut fatale. Florence était en proie aux factions des Blancs et des Noirs, et ces derniers avaient demandé l'assistance de Boniface VIII qui délégua le cardinal Acquasparta sous couleur d'apaiser les partis, mais en réalité pour prêter main-forte aux Noirs et opprimer les Blancs. Dante étant Blanc, et à ce moment prieur, fit une violente opposition et quitta sa charge. Charles de Valois vint en pacificateur, rétablit les Noirs, expulsa les Blancs, et Dante, au nombre de ces derniers et accusé de malversations, fut condamné par le podestat, *Cante de' Gabrielli*, le 27 janvier à une forte amende et à deux ans d'exil. En mars un autre décret le condamnait à un bannissement perpétuel et en cas de contumace, à être brûlé vif. Dans son exil il ne perdit ni le courage ni l'espoir. En 1303, il se réunit aux autres exilés à San-Gaudenzio et, en 1304, participa à l'effort stérile que les Blancs, réunis à Arezzo, avaient tenté à la Lastra pour rentrer dans leur patrie, mais la *société sotte et mauvaise* de ses frères d'exil le contrista au point qu'il s'en éloigna avec mépris. Ici commence la vie errante de l'infortuné poète qui vit tomber une à une ses espérances de revenir en son pays. En vain il compta sur Henri VII de Luxembourg qu'il était allé voir (à Milan sans doute) en 1310, et sur Uguccione della Faggiola dont il fut l'hôte, (entre 1314 et 1316, on suppose). On n'a d'ailleurs que des renseignements incertains sur les dates et les lieux de cette triste odyssée dantesque. Il

dut aller à Vérone en 1303 et était certainement à Padoue en 1306. On dit qu'entre 1308 et 1310 il alla à Paris, et se trouvait en 1310 dans le nord de l'Italie, en 1311 dans le Casentin d'où il écrivit une lettre violente aux *scellerati fiorentini* qui avaient fermé les portes à la face de l'Empereur. En 1315, une nouvelle condamnation le frappe ainsi que ses enfants. En 1316, il renonce à son rapatriement offert à des conditions humiliantes. Il se réfugie alors à Ravenne chez Guido Novello da Polenta, puis va à Mantoue, à Vérone et à Venise sur la demande de Polenta qui était en guerre avec cette république. Affligé de l'insuccès de sa mission et contraint de revenir par des lieux difficiles et malsains, il tomba malade et mourut le 24 septembre 1321.

Les amertumes et les rigueurs de l'exil n'avaient point abattu, mais fortifié au contraire, l'âme fortement trempée de Dante qui laissa, outre son immortel poème et le *Convivio*, (dont une partie est postérieure à 1302), un traité en latin, *De Monarchia*, où il soutient l'idée d'une monarchie universelle, un traité de rhétorique inachevé *De Vulgari eloquentia*, qui devait être considérable, enfin plusieurs lettres et deux églogues adressées au bolonais Jean del Virgilio.

La *Comedia*, dite ensuite *divina*, autant par le sujet sacré que par la perfection de l'œuvre, est la description d'un voyage que le poète entreprend en imagination dans les trois royaumes d'outre-tombe. L'idée première dut lui être suggérée par la *merveilleuse vision* qui fit prendre au poète la résolution de ne plus rien écrire de Béatrice jusqu'à ce qu'il pût dire d'elle *quello che non fu detto d'alcuna*. Il ima-

gine donc qu'il se trouve égaré dans une forêt obscure, d'où sortant avec peine, il arrive au pied d'une montagne dont le sommet est enveloppé des rayons du soleil. Il essaye de la gravir, mais trois fauves, une *lonza* (panthère), un lion et une louve lui barrent le passage et il est rejeté dans la forêt. Alors apparaît Virgile qui lui explique la perfidie de la louve et lui propose de le conduire en lieu sûr en passant par le *lieu éternel.* Dante accepte et suit les pas de Virgile. Mais il réfléchit et craint de n'être pas préparé pour un semblable voyage. Son guide lui dit alors que se trouvant dans les limbes, Béatrice y descendit, envoyée par sainte Lucie sur l'ordre de la Vierge, le sollicitant de se porter au secours de l'égaré. Dante, ainsi rassuré, entre résolument dans l'enfer.

En se rappelant la tendance que nous avons observée chez quelques poètes du XIIIe siècle, de revêtir de formes allégoriques l'exposé de doctrines scientifiques, philosophiques et morales, on comprend aisément combien la comédie dantesque répond aux habitudes intellectuelles et politiques du siècle, et comment par le fond et la forme elle est entièrement allégorique. Dante, en effet, se faisant le protagoniste de son œuvre, représente l'homme en général, plutôt que lui-même, l'homme sous l'empire des passions. La *forêt obscure* est le désordre moral et politique, ou mieux l'*état de misère* dans lequel l'homme qui n'est pas fortement gouverné par la raison, se trouve enveloppé et égaré. La montagne, par opposition complète à la forêt, symbolise l'ordre moral et social ou *la félicité.* Les trois bêtes sont trois vices (luxure, orgueil, avarice) ou plutôt trois ordres de vices :

frode, *violenza*, *incontinenza* (V. *Enfer* XI), Virgile représente la *philosophie morale* ou la *raison ;* Béatrice, la *raison supérieure* ou la *théologie*, ou, ce qui est une même chose, la *science* des choses divines. *Lucie*, pour les uns, est la *Grâce qui éclaire*, pour les meilleurs, la *Justice*, tandis que la *donna gentile*, c'est-à-dire la *Vierge*, est la *miséricorde divine.* L'idée fondamentale de l'allégorie dantesque est donc de montrer comment l'homme peut et doit, à l'aide de la philosophie, méditer les effets du péché, pour pouvoir ensuite, après s'en être purifié, s'élever avec la théologie à la contemplation des choses divines. En d'autres termes, Dante, en montrant les souffrances qu'engendre le péché et les joies célestes qui sont la récompense de la vertu, entend amener dans l'esprit du lecteur une salutaire horreur du vice et l'amour du bien : « *Le sujet de toute l'œuvre,* dit-il lui-même, *suivant la lettre seule, c'est l'état des âmes après la mort au sens simple... mais pris dans un sens allégorique, le sujet en est l'homme qui, par sa libre volonté, va, méritant ou déméritant, en face de la justice pour la récompense ou le châtiment.* » Et le but, comme il nous l'indique aussi, *c'est de sortir de l'état de misère ceux qui vivent dans la vie présente et de les conduire à l'état de félicité.* »

Le poème a donc un sens complètement allégorique et moral, et si l'élément politique a, lui aussi, sa large part, cela tient aux idées religieuses et scolastiques dont le poète était profondément pénétré, idées qui posaient la morale non seulement comme indissolublement et nécessairement liée à la religion, et confondue avec elle, mais qui faisaient aussi pro-

céder de Dieu les institutions politiques (pour les Gibelins aboutissant toutes dans l'autorité impériale) comme étant le guide le plus sûr de l'homme dans la voie de la félicité et de la perfection terrestres.

Mais si ces éléments : religion, morale et politique, constituent le fondement philosophique et moral du poème, celui qui en a assuré l'immortalité est l'élément artistique. Car le poète a su non seulement concevoir et édifier dans une remarquable harmonie et une disposition géométrique, les trois mondes des âmes, toucher avec une science profonde de l'histoire et de la philosophie, aux questions les plus graves qui occupaient alors l'esprit des penseurs, animer son œuvre du souffle puissant de l'amour de la patrie et de la liberté de penser, mais il a su aussi l'orner d'une éternelle beauté par toutes les formes et les moyens de l'art. C'est ainsi qu'accomplissant son pieux voyage, il imagine qu'il rencontre une foule de personnages avec lesquels il s'entretient, et qu'il les représente avec une perfection inimitable dans les situations les plus diverses, en proie aux sentiments les plus violents. On sent alors en soi se répercuter la plainte amoureuse de Francesca, la passion politique de Farinata, la souffrance de l'injustice endurée par Pier della Vigna, la douleur inexprimable du comte Ugolin. En ces pages éternelles revit tout le moyen âge dans son histoire confuse, dans ses légendes fantastiques, dans ses superstitions timorées, dans ses hardiesses et dans ses terreurs, dans ses luttes et dans ses passions, dans toute sa vie enfin et dans toute sa pensée. Et la forme de cette vaste épopée fut celle qui, seule, dans le mysticisme médiéval, pouvait s'adapter à une pareille conception

celle qui avait alors l'autorité de l'art, quel qu'en soit le fond, moral, politique, religieux ou amoureux, celle qui était dans tous les esprits : la *vision*.

Les écrits, sous forme de vision, où l'on tenta diversement de décrire les royaumes d'outre-tombe, furent nombreux au moyen âge. Nous pouvons même reconnaître que cette littérature légendaire fut la seule commune alors à presque toutes les nations de l'Europe, et absorbant entièrement les imaginations craintives. D'une part, fervents dans les idées mystiques, de l'autre, plongés dans la plus grande ignorance, les esprits devaient accueillir avec une curiosité inquiète le récit des mystères des autres mondes. De plus, cette ardeur ascétique qui les possédait, ce désir d'anéantissement qui poussait les anachorètes et les cénobites dans les solitudes, prédisposaient souvent leurs sens affaiblis par les jeûnes et les pénitences, aux extases de la contemplation et aux hallucinations du rêve. Et dans ce rêve ils entrevoyaient précisément ce monde qui était l'objet constant de leurs aspirations et de leurs prières. La renommée de ces visions et des privilégiés auxquels cette grâce avait été accordée, se répandit bientôt partout, et en ravivant la ferveur mystique, multipliait les visionnaires. De là les étranges et nombreuses légendes sur les voyages mystérieux des âmes et des saints qui, des monastères, se propageaient dans le peuple, ranimant les consciences et augmentant la foi. Et le peuple s'en emparait avidement, prenant plaisir à se figurer en imagination, à voir, peints sur les murs, représentés dans les spectacles publics, ces disputes entre les anges et les diables, ces démons aux yeux de braise, ces damnés plongés dans le sang, dans le feu,

dans la glace, étreints par des serpents, ou broyés par les dents de Satan. Dans la *Visione di San Paolo* qui remonte au IX[e] siècle, l'apôtre est guidé par un ange pour voir les supplices de l'enfer (V. *Enfer*, II). Une autre légende, du même siècle, raconte le *Viaggio de S. Brandano* qui arrive après une navigation périlleuse, à l'île de l'Enfer où des diables frappent des âmes sur des enclumes avec de lourds marteaux. Dans la *Légende de Tundalo* et dans le *Purgatorio de S. Patrizio*, on trouve de fréquents rapports avec l'Enfer de Dante, dont la *Visione di frate Alberigo* se rapproche peut-être davantage encore. Ce qui fit même supposer à certains que l'idée de la Divine Comédie pouvait avoir été puisée à cette source. Mais bientôt cette forme de la vision servit pour des fins politiques, et plus tard, des lettrés l'adopteront comme moyen commode d'exposer par des personnifications symboliques, des doctrines philosophiques et morales. La vision devint donc une forme poétique qui pour être comprise et généralisée, se pliait à n'importe quel sujet. Et Dante, en l'employant, n'avait pas besoin d'arrêter sa pensée sur l'une plus que sur l'autre des productions incultes de cette littérature de cloître au moyen âge. Il suffisait que lui, observateur profond et subtil, versé en toute science, eut avis simplement de ces légendes et de ces écrits que les visionnaires et les poètes accumulaient depuis des siècles. Les littératures classiques fournirent aussi matière au poème dantesque, car s'il ne connut pas les descriptions que Platon et Plutarque avaient faites de l'*Enfer*, Dante eut certainement connaissance de la descente d'Ulysse aux enfers, racontée dans l'*Odyssée*, et

nous savons avec quel soin et quel amour il compulsait l'*Enéide* où est décrit le voyage d'Enée aux Champs-Élysées.

L'enfer est représenté par Dante comme une immense cavité conique creusée jusqu'au centre de la terre. Autour de cette cavité, en cercles distincts, les pécheurs sont répartis. A mesure que les cercles se rétrécissent et s'approfondissent, plus grave est le péché et plus terrible le châtiment que le poète, avec beaucoup de science, inflige au damné. A peine entré par la porte infernale on trouve les indolents, puis les limbes, et dans un château à l'écart, les grands et les savants de l'antiquité. Viennent ensuite les voluptueux avec l'épisode de Francesca de Rimini, les gourmands avec l'épisode de Ciacco, les prodigues et les avares, les orgueilleux, les paresseux et les violents. Puis la *città di Dite* (l'enfer) enferme les hérétiques parmi lesquels ressort la grande figure de Farinata degli Uberti, et la douce figure de Cavalcante Cavalcanti. Suivent les violents contre eux-mêmes, avec Pier della Vigna, contre le prochain, contre Dieu et la nature, avec Brunetto Latini. Dans les dix fosses des *Malebolge* (fosses maudites) sont diverses catégories de fourbes, avec les épisodes remarquables des frauduleux, des transformations d'Ulysse et Diomède, de Guido de Montefeltro, de Maestro Adamo. Enfin tout au fond du gouffre, dans l'*Antenora*[1], dans la *Tolomea*[2], dans la *Caina* et dans la *Giudecca*[3] se trouvent, pris dans la glace, les traîtres à la patrie, à la famille, aux amis,

1. D'Anténor qui trahit sa patrie.
2. De Ptolémée qui trahit son hôte.
3. De Judas qui trahit son Dieu.

aux bienfaiteurs, et là brille, dans sa triste lumière, l'épisode du comte Ugolin. S'accrochant aux flancs abrupts de Lucifer, Virgile transporte le poète au seuil du Purgatoire, haute montagne qui s'élève au milieu des eaux dans l'hémisphère opposée. Là sont les âmes de ceux qui se repentirent trop tard, tels que le musicien Casella, le roi Manfred, le poète Sordel, Nino Visconti. Puis, dans sept enceintes disposées sur la pente du mont, s'expient les sept péchés capitaux. Les principaux personnages rencontrés sont *Oderisi d'Agobbio* avec les orgueilleux, *Marco Lombardo* avec les colériques, *Forese Donati* avec les avides, *Guido Guinizelli* avec les sensuels. Sur la cime est le *Paradis terrestre* où Dante, que Virgile a quitté, aperçoit Béatrice dans une procession mystique. A travers les nouveaux cieux du Paradis, où chantent et resplendissent les esprits bienheureux, il est conduit par elle jusqu'en face de la divinité.

Dans la représentation de ces mondes mystérieux de l'âme, le poète réunit toutes les connaissances, toutes les doctrines, toutes les traditions, tous les sentiments de son temps, et il fond et dispose ce prodigieux assemblage d'éléments en un ensemble où règne pourtant l'ordre le plus parfait et la plus parfaite harmonie. Et cela il l'obtient par le moyen d'une langue encore grossière, qui n'avait servi jusque-là qu'en des formes et pour des idées toutes spéciales, rudimentaires, imparfaites, et avec un mètre difficile par l'entrecroisement continu des rimes. Mais, *maître en l'art du vers*, il put se flatter de n'avoir jamais pour lui, contourné ni déformé sa pensée, et il reste toujours un modèle de précision et de force. La phrase, devenue à son gré un instrument docile,

tantôt s'élève aux images les plus hardies et les plus magnifiques, ou s'abaisse aux plus humbles, tantôt s'élargit avec les vastes pensées ou se prête aux plus infimes détails ; douce dans l'idylle et dans l'hymne, forte dans la tragédie et dans la satire, négligée et cependant saisissante dans les scènes comiques, elle reste toujours harmonieuse, incisive, sculpturale...

François Pétrarque, né à Arezzo le 20 juillet 1304, était fils de ser Petracco, notaire à Florence, exilé avec les Blancs en 1302. Laissé sept ans à Ancise, ville proche de Florence, aux soins de sa mère Eletta, son père le fit ensuite venir à Pise où il s'était établi, lui donnant pour maître de grammaire Convennole ou Convenevole de Prato. Mais il ne fit là qu'un court séjour car les espérances des Gibelins dans Henri VII se trouvant déçues, Petracco s'expatria, vint en France où était alors la cour pontificale, établit sa maison à Carpentras près d'Avignon, et confia de nouveau son fils à Convenevole qui s'y était aussi transporté. Ses cours de grammaire, de rhétorique, de dialectique étant terminés, Francesco, qui déjà avait révélé une remarquable intelligence, fut, sur le désir de son père, dirigé vers les études de droit et passa alors quatre ans à Montpellier et deux à Bologne. En 1324, la mort de Petracco le laissant libre de ses actes, il abandonna les lois et se voua tout entier aux études littéraires. Il entra dans l'intimité des Colonna, puissante famille romaine qui avait suivi le Pontife en France, s'éprit de Laure (1327,) partagea son cœur entre son amour pour elle et son amitié pour les Colonna, entre la sévérité de ses études et les plaisirs de la vie de

cour, ou le calme de sa retraite de Vaucluse; entreprit aussi de fréquents voyages en d'autres parties de la France et de l'Italie, en Flandre, en Allemagne et même sur les côtes d'Angleterre. En attendant, sa réputation de savant et de poète grandissait, et ce désir immense et tout païen de la gloire, se trouvait stimulé. Il estima qu'il pouvait l'obtenir avec un poème latin intitulé *De Africa* qu'il commença en 1339 et termina en 1342, mais déjà, soit par d'autres écrits latins, soit par différentes parties de son poème qu'il faisait peu à peu connaître, sa réputation était si grande qu'en septembre 1340 (non sans de vives sollicitations de sa part cependant), il fut invité, en même temps par l'Université de Paris et par le Sénat de Rome, à ceindre la couronne poétique. Il préféra Rome, et après avoir été examiné en grande pompe pendant trois jours consécutifs par Robert de Naples, prince égoïste mais qui se flattait d'aimer la science et les savants, il reçut solennellement le laurier sacré au Capitole le 8 avril 1341. Puis il retourna à Vaucluse et à ses études. Mais en 1344 il est de nouveau en Italie, à Parme, à Vérone, à Padoue, à Milan. Cependant, tout en continuant inquiet ses pérégrinations, il établit sa demeure habituelle en Italie, resta dix ans à Milan et dans une villa avoisinante dont il fit l'acquisition et qu'il appela *Linterno* du lieu où Scipion, son héros préféré, s'était retiré dans son exil volontaire. Il passa les dernières années de sa vie à Arquà, village agréablement situé sur les monts Euganéens près de Padoue, où il fut trouvé mort le matin du 18 juillet 1374.

Avec ce poème d'Africa, il laissa plusieurs centaines de lettres, des traités philosophiques dont le

principal est le *Secretum suum* ou *De contemptu mundi*, trois livres de lettres poétiques et douze églogues.

La réputation que Pétrarque obtint comme poète latin, et le zèle qu'il mit à réveiller les études et le culte de l'antiquité eussent suffi pour lui donner belle place dans l'histoire de la civilisation et de la pensée italiennes. Cependant sa véritable gloire lui vint de ses poésies en l'honneur de Laure, et sur divers sujets historiques et moraux : canzone, sonnets, ballades, madrigaux, et sept petits poèmes en tercets, ordonnés pour une seule fin, et intitulés les *Trionfi*. Les poésies d'amour du *Canzoniere* sont divisées en deux parties. La première comprend celles qu'il composa pendant la vie de *Madonna Laura*. La seconde celles qu'il composa après. Les *Triomphes*, œuvre de sa vieillesse, sont faits d'après une idée allégorique et morale plus vaste, mais l'amour du poète pour Laure en est encore le sujet et le principal fondement.

La beauté de la lyrique de Pétrarque n'est pas seulement dans la composition technique des poésies toujours travaillées et ciselées presque, avec le goût délicat de l'artiste, ni dans l'abondance, la grâce et l'élégance incomparables de la langue ; elle est aussi dans l'admirable perfection avec laquelle il représente, par une vérité psychologique, les différentes phases de son amour pour Laure, et par une réalité plastique, la femme qui le lui inspire ; elle est encore dans cette sorte de mélancolie et de sentimentalité toute moderne, qui enveloppe et réchauffe chacune de ses compositions. A cela s'ajoute un sentiment profond de la nature qui fait que la verdure et

les fleurs, les vallons et les coteaux, au lieu d'être un artifice de rhétorique et un cadre froid, ont une vie, une âme et un sens, et se confondent dans l'esprit du poète en un seul amour avec Laure.

Nous ne savons rien exactement de la femme sur qui le canzoniere reflète son immortalité. Des critiques arrivèrent même à mettre en doute son existence par cela seul que des documents certains manquent pour s'assurer de son nom de famille. Mais c'est aller contre le témoignage même de Pétrarque qui, en différents passages de ses vers, ou de sa prose, nous a laissé les preuves évidentes que sa Laure était bien réelle et aimée d'amour, et non une étude de rhétorique, un culte savant ou un désir de gloire. Nous devons tenir cela comme certain et nous en contenter. Chercher à quelle Laure historique peuvent s'appliquer les qualités de cette Laure poétique, touche plus l'érudition que la poésie. Et, la curiosité érudite peut être, d'une part, de l'indiscrétion, et de l'autre amener à des conclusious trompeuses. Pétrarque, dans une inconscience artistique, a transformé la véritable Laure et maintenant qu'elle a passé par le délicat travail d'imagination du poète amoureux, nous ne pourrions nullement discerner ses traits réels. Et d'ailleurs, Laure ne vivant que de la vie poétique qu'elle reçut de Pétrarque, vouloir refaire en quelque sorte l'original sur de rares et trompeuses données, serait enlever de son prix et de son effet à la poésie, sans avantage pour l'art et pour l'histoire.

Cependant, ce fut une fièvre chez les érudits, même au VI[e] siècle, pour rechercher les traces authentiques de Laure. Au XVIII[e] l'abbé de Sade, s'étudiant à revendiquer une gloire de famille, réunit une série de mé-

moires utiles et précieux, à l'appui de son opinion, c'est-à-dire que la *donna* du *Canzoniere* était fille d'*Audibert de Noves*, mariée au baron Hugues de Sade auquel elle donna onze enfants. Laure de Sade passa ainsi triomphalement dans l'histoire littéraire enveloppée de la gloire du Canzoniere. Mais la critique moderne a réduit à sa juste valeur l'affirmation de l'abbé de Sade, en en tenant compte comme d'une heureuse conjecture et en reconnaissant toutefois que, s'il faut hasarder une hypothèse, celle-là est certainement corroborée par des arguments les plus dignes de considération.

On a dit de Pétarque qu'il fut le premier des modernes. Cela doit s'entendre avec réserve. Au XIIIe siècle le moyen âge dominait encore et devait nécessairement se refléter chez Pétrarque, l'un des esprits où se retrace le mieux le caractère du siècle. Et ce fut précisément ce contraste entre l'ancien et le nouveau, marque particulière de l'époque, qui ne cessa de tourmenter l'esprit du poète. A côté de l'étude des classiques, l'étude des Pères de l'Eglise, à côté de l'amour, le mysticisme, et en même temps que le désir ardent du beau et des jouissances terrestres, la sombre pensée de la mort.

Chez Dante, l'homme moderne ne se révèle pas aussi nettement, l'idée religieuse l'absorbant presque entièrement. Chez Pétrarque il apparaît pour la première fois parce qu'en lui les deux sentiments sont parfaitement distincts et forts et qu'ils se combattent sans que l'un parvienne à détruire l'autre. Cette pénible contradiction troubla sa vie bien que, à n'en considérer que l'extérieur, on puisse dire qu'il fut un des privilégiés de ce monde. Lui qui

vécut somptueusement dans le luxe des cours, lui couronné au Capitole du laurier ambitionné des poètes et, chose rare, glorieux pendant sa vie ; lui dès sa jeunesse, fêté, aimé, honoré par les princes, les pontifes, les empereurs, admiré par tous, sans détracteurs et sans ennemis, que lui manquait-il? Rien, si nous ne regardons que le dehors. Mais au dedans la paix et l'équilibre de l'esprit, c'est-à-dire tout. Il veut et il hésite sans cesse, il s'agite et souffre dans l'angoisse de sentiments et de désirs contraires. Il méprise les fastes du monde, écrit un traité : *De contemptu mundi*, pourtant il aspire aux honneurs, à la célébrité, se complaît avec une vanité toute féminine, aux louanges et aux hommages qu'on lui adresse. Il n'aime pas la vie bruyante et corrompue des villes mais ne peut rester longtemps dans la paix de la campagne. Il gémit sur les difficultés et les dangers des voyages, et il visite en curieux la moitié de l'Europe ; il n'a pas de demeure stable et voyage toute sa vie. Le jour, habillé et paré, il se rend dans les joyeuses assemblées à la recherche de plaisirs et d'aventures, et, en pleine nuit, il quitte son lit pour s'abîmer en d'austères dévotions. Il se plaint que son amour pour Laure le détourne des voies du ciel, mais ne cesse pour cela d'adorer sa beauté, de désirer sa vue, de déplorer son éloignement, de lui reprocher sa rigoureuse réserve.

Cette lutte intérieure qui trouble sa vie, apparaît dans chaque page du *Canzoniere*. Par fois le sentiment humain l'emporte, alors les désirs du poète amoureux s'irritent (sonnet 36)[1]; il accuse

1. Nous nous reportons naturellement à l'ordre suivi dans les

la rigueur de Laure (canz. 1 et 4, son. 37); se plaint que trop rarement elle se laisse entrevoir (ball. 1; son. 24 et 36; canz. 6 et 8); se rappelle les lieux où il la vit, sa grâce, sa parure (canz. 2 et 11; son. 61), et il se débat sous le joug de l'amour, veut s'en affranchir ou mourir. Parfois aussi les deux volontés s'associent, les deux sentiments opposés se neutralisent, et l'amour, de terrestre qu'il était, devient spirituel. Laure est alors pour lui le stimulant à de belles œuvres, la source de pieuses et nobles pensées, et elle lui ouvre la voie qui conduit au ciel (canz. 7). Mais quelquefois le mysticisme prenant brusquement le dessus, le malheureux poète condamne son amour, méprise la beauté de celle qu'il a tant aimée, demande à Dieu l'inspiration pour une vie meilleure, considère comme perdu le temps donné à son amour, et comme chose indigne d'avoir mis en une créature mortelle une foi qu'il convient de ne placer qu'en Dieu (canz. 17, son. 40).

Bien que pendant la vie de Laure le poète put rêver et imaginer à son gré, les douces pensées, les chères visions devaient vite s'évanouir devant la cruelle réalité, car elle était sourde à ses soupirs et ignorait ses rêves. Mais après sa mort il dut perdre le souvenir de ses inutiles désirs, de ses espoirs trompés et donnant essor à son imagination, se figurer dans ses charmantes illusions, la femme si chère, devenue pitoyable et tendre, toute occupée, elle aussi,

éditions générales. A remarquer aussi que Giovanni Mestica a récemment donné une nouvelle et excellente édition critique du *Canzoniere*, que l'on ne pourra dès lors se dispenser de consulter, et qui a servi de règle aux réimpressions successives sans excepter celle des professeurs Carducci et Ferrari.

de son amour pour lui. De façon que, dans la seconde partie du *Canzoniere*, Laure se transforme, et d'idéale qu'elle était devient réellement femme. D'abord réservée, austère, froide, statue plutôt que femme, elle est ici au contraire, aimable et tendre, vient consoler le poète, ne respire que pour lui, écoute attentive, l'histoire de ses chagrins, essuie ses pleurs de sa main si désirée et lui murmure des mots d'une ineffable douceur (canz. 1 et 6; son. 14, 15, 18, 70, 71). Ainsi s'apaise après la mort de Laure la lutte qui déchirait le cœur du poète. Et alors il put dans ses rêves contempler avec sérénité la femme aimée, tout entière à son amour, et la contempler avec un sentiment vraiment humain exempt de sensualité ou de mysticisme. S'entretenant avec elle, il se rappelle le passé, trouve sa rigueur louable et bonne, il la bénit ne l'attribuant qu'au réel amour qu'elle ressentait pour lui. Cela ressort visiblement des derniers chapitres du *Triomphe de la Mort*, où Laure vient ainsi réconforter le poète.

Les *Trionfi*, dernière œuvre poétique de Pétrarque, se ressentent un peu de l'imitation de la *Divine Comédie* dont Boccace, en 1359, lui envoya un exemplaire écrit de sa main. L'idée des *Triomphes* est morale, la forme allégorique, car ils représentent, par des symboles et des figures, différents états et conditions de l'homme. Le dessin n'a pas de largeur, l'image pas d'éclat, et les figures sans vie ne sont que des ombres. Mais quand apparaît Laure le grand lyrique reprend de la force et de la chaleur et se retrouve égal à lui-même. Voici comment il décrit sa mort :

« Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per sé medesma si consume,
Se n'ando in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiare lume
Cui nutrimento a poco a poco manca
Tenendo al fin il suo usato costume.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca,
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Essendo'l spirto gia da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gii sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso[1].

Le titre de *Triomphes* fut donné aux six petits poèmes parce que l'amour triomphe d'abord de l'homme pendant sa jeunesse; la chasteté, ensuite, à un âge plus mûr, remplace l'amour; puis la mort en détruisant l'homme triomphe de la chasteté. La renommée qui garde la mémoire de l'homme, triomphe de la mort. Le temps qui la met dans l'oubli, emporte la renommée. Et Dieu enfin, qui est l'éternité, triomphe du temps.

Les vers, de sujet moral et historique, forment 24 sonnets et 5 canzoni. Parmi celles-ci, et sans parler des sonnets, dont beaucoup n'ont pas une importance spéciale, deux sont particulièrement célèbres :

1. Son âme heureuse s'en alla en paix. Non comme une flamme éteinte violemment, mais comme se consume d'elle-même une claire et douce lumière à laquelle peu à peu manque l'aliment, gardant jusqu'à la fin son habituel aspect. Pâle, non. Mais plus blanche que la neige qui par un temps calme, tombe sur une colline, lasse, elle paraissait reposer. On eut dit qu'un doux sommeil venait de fermer ses beaux yeux, tandis que son âme l'ayant quittée, déjà elle était emportée par la mort, comme disent les insensés! Et la mort était belle sur son beau visage.

Italia mia, benché il parlar sia indarno,

et

Spirto gentil, che quelle membra reggi

La première, écrite probablement pendant l'hiver de 1344-45, au sujet de la guerre livrée autour de Parme, pleine de sentiment patriotique, ornée d'images élevées, conduite avec un ton noble et grave, d'un style pur tour à tour énergique, tendre et délicat, parfaitement travaillée dans l'ensemble et harmonieusement ordonnée dans les détails, reste toujours la plus belle canzone patriotique de notre littérature. L'idée qu'elle contient est d'inviter les seigneurs italiens à se dégager du fardeau des troupes mercenaires. Beaucoup ont cru à tort qu'elle était de 1328 au moment de la descente de Louis de Bavière, tandis que d'autres la reportent à 1370, alors que le poète pouvait spécifier plus exactement qu'il était sur les *rives du Pô,* se trouvant précisément cette année-là à Ferrare, plus près du Pô que Parme.

Il y eut aussi, à propos de la canzone *Spirto gentile,* une vive controverse. Longtemps on la crut de 1347, et à l'adresse de *Cola di Rienzo*, élevé le 20 mai de cette même année à la dignité de tribun. On soutint aussi qu'elle était de 1335, à l'occasion de l'élection espérée de *Stefano Colonna* le jeune au Sénat. On émit encore d'autres conjectures, la supposant adressée à *Paolo Annibaldi*, à *Stefano Colonna l'aîné*, même à *Bosone da Gobbio.* Bien que la plus grande probabilité soit pour *Cola di Rienzo* la question n'est point encore résolue. Cette poésie, moins naturelle et moins aisée que l'autre, est d'une allure plus grave et plus solennelle, et s'il n'y a pas

moins de magnificence d'images et de beauté de style, il y a peut-être moins de chaleur et de force, en un mot plus d'art que d'inspiration.

Morale par le sujet, allégorique par la forme, est la canzone sur la *Gloria :*

Una donna più bellà assai che il sole,

écrite vers 1341 pour solliciter la couronne poétique qu'on faisait espérer au poète mais qu'on tardait à lui accorder. Une autre :

O aspettata in ciel, beata e bella,

est adressée à *Giacomo Colonna*, évêque de Lombez, afin que par son éloquence il incite les Italiens à seconder la croisade annoncée par le roi de France, en 1338. Une cinquième enfin :

Quel ch' à nostra natura in sé più degno,

de 1341, fut composée en l'honneur d'Azzo da Coreggio et de ses frères, lorsque Parme ayant été enlevée aux Scaliger, ils en furent proclamés les seigneurs.

Pétrarque, même sans la valeur et la perfection de ses poésies, devrait tenir une place importante dans l'histoire de la culture littéraire par l'impulsion qu'il donna aux études classiques. Animé d'une ardeur enthousiaste pour l'étude des auteurs latins, il devint très jeune encore, maître de la lettre et de l'esprit de leurs œuvres et s'appliqua ensuite, et sans cesse à en répandre la connaissance, à en faire revivre le goût, les formes et les souvenirs. Faisant dans toute l'Europe cultivée une active recherche des manuscrits

anciens, il donna lui-même l'exemple de les copier, de les faire copier, de les collectionner, de les publier. Il célébrait sa propre bibliothèque comme *son repos, ses délices, son orgueil, sa fille bien-aimée.* Avec son aide il se forma une instruction étendue, essentiellement laïque, dans le temps même ou les laïques recevaient de l'Église les éléments de la science et la direction de la pensée. Epris de l'antiquité il la transmettait dans la partie vivante de son esprit, de telle sorte qu'il finit par voir tout à travers le prisme du monde romain dont il prit les figures, les pensées, les sentiments pour ses écrits en prose ou en vers, de sujets non amoureux.

Des classiques, de Cicéron, de Tite-Live, de Virgile en particulier, il prit ce vif sentiment d'italianité qui est peut-être la note la plus élevée de toute son œuvre d'écrivain. Doué d'un sens artistique délicat, il contribua singulièrement par son exemple, et par l'admiration qu'il suscita, à cette élégance du style latin, l'honneur du xve siècle, d'où sortit avec si grande abondance de formes la nouvelle littérature du xvie siècle. Par les anciens lui fut aussi inspiré ce vif sentiment de la nature qui le portait plein d'enthousiasme, à rechercher les pays et les plages les plus pittoresques, à se risquer, premier des alpinistes, à l'ascension du mont Ventoux. Un autre sentiment également inspiré par l'étude des anciens, est son amour de la gloire, si vif et en si singulier contraste avec l'esprit d'humilité et d'abnégation qui dominait les consciences au moyen âge. Ce fut une idée fixe chez Pétrarque, ardemment poursuivie toute sa vie dans sa pensée et dans ses actes. On sait combien il se remua pour obtenir la couronne des poètes au Capitole et

combien ensuite il s'en glorifia. Ainsi l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et la pénétration de son esprit ardent dans les secrets de l'art et les formes de la vie antique, donnèrent une direction toute nouvelle à la culture en provoquant ce grand et complexe événement historique auquel on donna le nom de *Renaissance*.

Boccace naquit à Paris en 1313, d'un certain Boccaccio de Chellino, originaire de Certaldo. Et plus d'une fois il aima à rappeler qu'il était de Certaldo, voulant même que sur sa tombe on gravât quatre vers dont ce dernier : *Patria Certaldum, studium fuit alma poësis*. Il fit ses premières études sous la direction du célèbre grammairien Giovanni da Strada. Mais son père, étant marchand, chercha de bonne heure à le tourner vers le négoce, et pour s'y préparer, Boccace passa ses premières années de jeunesse à voyager. Arrivant à Naples à vingt ans, il se sentit transporté à la vue du tombeau de Virgile et dès ce moment, désirant se consacrer entièrement aux études, il quitta le commerce. A la demande de son père il consacra six ans à l'étude peu attrayante du droit canon et son diplôme obtenu, il se perfectionna dans le latin, se rendit familiers les plus grands auteurs, apprit aussi le grec, les mathématiques et l'astrologie. A Naples depuis huit ans, et tout entier aux études, il fut témoin en 1741 de la magnifique réception faite par le roi Robert à Pétrarque qui venait se faire décerner le laurier poétique. Les honneurs rendus au grand poète, l'extraordinaire renommée déjà créée autour de son nom et accrue par sa présence, par le déploiement de sa vaste érudition, par la grande pompe de son couronne-

ment, firent certainement une impression profonde sur l'esprit ardent du jeune Certaldais, car c'est de ce temps que date l'admiration qu'il ressentit pour son concitoyen, et que naquit ce sentiment d'amitié sincère qui les unit peu d'années après. Cette année 1341 marqua dans la vie de Boccace en ce qu'elle fut aussi la première de son amour pour la princesse Marie fille naturelle du roi Robert, amour né, dit-on, de façon romanesque et en des circonstances rappelant celles de Pétrarque. Quoiqu'il en soit, un fait certain c'est qu'il composa pour elle la plupart de ses poèmes et de ses romans, se plaisant souvent à la représenter et à se représenter lui-même dans quelques-uns de ses personnages. Revenu à Naples en 1344 il y resta jusqu'en 1350, se partageant entre ses amours et les fêtes de la Cour de Jeanne la nouvelle reine. Puis à Florence il revit Pétrarque avec lequel il se lia plus étroitement l'année suivante lorsque délégué par sa Commune, il alla lui porter le décret qui lui restituait ses biens et l'invitation à revenir dans sa patrie. Déjà il avait été chargé par sa ville, d'une autre ambassade près des Polenta de Ravenne, envoyé aussi en Bavière, deux fois à Avignon, et une fois à Rome. En 1353 il publie le Décameron, en 1359 va voir Pétrarque à Milan, et en s'entretenant avec lui de questions savantes, il conçoit le projet d'instituer à Florence une chaire de langue grecque. De retour dans cette ville il fait accepter sa proposition par le Sénat, et muni du décret, accourt à Venise, où le calabrais Léonce Pilate, savant helléniste, venait de débarquer d'Orient. Il le décide, l'emmène avec lui à Florence et lui donne l'hospitalité de sa maison tout le temps qu'il lui plaît

d'y rester. En 1361 les prédications d'un religieux éveillent dans sa conscience de nombreux scrupules par rapport à sa vie passée et à ses œuvres licencieuses. Dès lors il change de vie, prend l'habit religieux, étudie la théologie et condamnant ses plus beaux écrits, en brûle beaucoup de moindre valeur. A cette période de sa vie entirement consacrée aux études d'érudition, appartiennent ses ouvrages en latin qui par le nombre et les mérites de la forme, passent après ceux de Pétrarque, bien que ce dernier en fait d'érudition classique, passe après Boccace.

Avec quelques églogues, qui valent moins pour le mérite poétique que pour la curiosité historique, il faut citer parmi les œuvres du Certaldais, le traité *De genealogia deorum*, premier essai de classement mythologique, puis un autre traité *De montium, silvarum, lacum, fluminum, stagnorum et marium nominibus*, sorte de géographie qui n'est pas sans valeur si on se reporte au temps ou elle fut écrite. Dans deux ouvrages moins importants, il traite *De casibus virorum et fœminarum illustrium* en commençant par Adam et Eve, et *De claris mulieribus*, dont la première est encore Eve. Mais si comme écrivain latin Boccace a moins de valeur, il en a beaucoup comme érudit. Avec un soin assidu et amoureux, il rechercha et transcrivit des manuscrits anciens, les répandit en en donnant les copies, en raviva l'étude par son exemple et son conseil, en fit venir beaucoup du dehors à ses frais personnels, quoique peu fortuné. Il eut pour Dante une affection et une vénération profondes, fit connaître son poème à Pétrarque qui ne semble pas l'avoir estimé à sa valeur. Dans les dernières années de sa

vie, il fut chargé par sa ville d'expliquer publiquement la *Divine Comédie*, honneur posthume rendu au grand exilé. Le résultat de ces *lezioni* est un commentaire aux dix-sept premiers chants, qui tient encore une place estimable dans la bibliothèque dantesque. Les infirmités qui accablèrent sa vieillesse interrompirent les leçons et le commentaire, et s'étant alors retiré dans sa campagne aimée de Certaldo, il y mourut en décembre 1375.

Le *Décamerone*, recueil de cent nouvelles reliées entre elles par une artificieuse fiction, valut à Boccace une renommée plus grande que ses études d'érudition et autres ouvrages en langue vulgaire. Pendant la terrible peste qui désolait Florence en 1348, décrite dans l'introduction avec un beau style et beaucoup de couleur de rhétorique, sept jeunes femmes et trois jeunes hommes décident de se réfugier dans une campagne à deux milles de la ville. Chacun était désigné à son tour pour régler les divertissements et occupations de la journée, et le temps se passait là en récréations variées. Dans les heures chaudes du jour, à l'ombre des verts ombrages, l'on contait une histoire. Ce jeu ayant duré dix jours, il y eut ainsi cent histoires distribuées en dix journées. De là le titre formé des deux mots grecs (deca-mera). L'ordonnateur contait le premier, les autres devaient se renfermer dans le cercle des sujets établis par lui. Dans la première journée, *sous la présidence de Pampinea, liberté pour chacun de traiter le sujet qui lui sera le plus agréable*. Dans la seconde, *présidée par Neifile, on raisonne de celui qui par son industrie obtient une chose qu'il a vivement désirée ou*

recouvre celle qu'il a perdue. Et ainsi de suite.

Quelques-uns de ces contes du Décameron ont l'argutie pour base, c'est-à-dire reposent sur la subtilité de certains mots et certaines ripostes que nous appellerions aujourd'hui spirituelles. Cette subtilité forme le *motif* du récit. Toutes les circonstances de la narration tendent à conduire à cette fin voulue par l'auteur : faire ressortir la finesse de la *trouvaille* qui sert généralement de conclusion et de dénoûment. Il en est de même, par exemple, dans les *nouvelles* de *Melchisedech* et de *Saladin*, de *Guido Cavalcanti* et *Betto Brunelleschi*, de *Giotto* et *Forese*, du boulanger *Cisto*, du cuisinier *Chichibio*, etc.

D'autres ont leur principe dans l'esprit hasardeux de l'époque où les récits d'aventures plaisaient tant; et ils plaisaient d'autant plus, que plus étranges étaient les choses narrées. Telles sont, en ce genre, les *nouvelles* de *Madonna Beritola*, du *comte d'Anguersa*, de *messer Torello*, de *Landolfo Ruffolo* et autres. Le fond de quelques-unes est la raillerie, comme *Ciacco* et *Biondello*, *Calandrino*, etc. Le fond de certaines autres est l'intrigue et la passion. Citons seulement *Federico degli Alberighi* et *Griselda* (Grisélidis). Enfin celles à caractères ou de mœurs, sont les plus importantes, sous le rapport de l'art comme sous celui de l'histoire (car la nouvelle fournit aussi des documents sur la vie d'un peuple). Telles sont celles de *Ser Ciapelletto*, de *frate Cipolla* et autres de même sorte.

Dans ses origines lointaines, la *nouvelle* se présente à nous comme un genre littéraire inférieur au genre épique, mais tous deux se voient dans les périodes

primitives de la civilisation. La *nouvelle* se développa et se répandit dans le peuple en passant par les traditions orales de génération en génération. Mais l'épopée, la fleur même du génie d'un peuple, s'épanouit comme l'universelle expression de la vie et de la conscience nationale, à travers les couches supérieures de la société primitive. Dans la *nouvelle* se complaisait l'imagination moins vaste, la pensée moins noble des couches secondaires, des foules, qui se contentaient de récits plus simples, de passions moins fortes, d'événements moins graves.

L'aventure extraordinaire tient lieu de la chevaleresque entreprise, l'incident tient lieu du fait, le champ de l'action se rétrécit, et aux hautes pensées religieuses et nationales qui formaient la base de l'épopée, se substitue cette intention moralisatrice spéciale, qui donne de la gravité aux anciens recueils des contes orientaux. La Perse et les Indes furent particulièrement fécondes en ce genre, et ces pays, ainsi que l'Arabie, les transmirent ensuite au moyen âge.

Les Grecs et les Romains ne cultivèrent pour ainsi dire pas ce genre littéraire. Mais lorsque sur les ruines de l'ancien esprit classique et du mysticisme médiéval, se forma l'esprit chevaleresque et laïque, lorsque les esprits se reprirent au sentiment de la vie, lorsque les foules s'enthousiasmèrent pour les entreprises hasardeuses d'outre-mers et d'outremonts, lorsque les récits d'événements étranges, de dangers graves, de voyages périlleux, d'assauts, de pièges, de ruses, de farces, de railleries de tous genres formèrent la nourriture quotidienne et préférée des imaginations à peine sorties de la torpeur médiévale, alors dans les littératures romanesques

abondèrent les formes variées de la *nouvelle* qui s'inspira comme sujet ou comme fond des contes fantastiques de l'Asie, passés en Occident, soit par l'effet des croisades, soit parce qu'ils furent apportés par les Arabes du milieu de leurs kalifats africains, en Sicile et en Espagne et de là plus tard, en France et en Italie.

La *nouvelle,* chose curieuse, garde encore dans la littérature romanesque le même caractère que dans les littératures orientales. Tandis que la grande poésie chevaleresque célèbre en Espagne les exploits du Cid Campeador, compose en France les sévères légendes du cycle carolingien, harmonise en Provence les chants amoureux des troubadours, la nouvelle est toujours, dans les classes sociales inférieures, le culte d'esprits moins élevés, la forme de sujets moins nobles. Mais de son caractère franchement populaire elle tira une plus grande variété de sujets, une plus grande vérité d'expression, une plus grande abondance d'aspects et de formes. Tout put ainsi devenir un sujet de *nouvelle* : l'enseignement moral, la parabole religieuse, la légende mystique, la tradition classique, la curiosité des voyages lointains et des entreprises extraordinaires, la courtoisie des chevaliers, les espoirs, les déceptions, les intrigues des amants, les flatteries des intrigants, les défauts du clergé, la sottise des niais. Autant de sujets, autant de formes; de la douce sérénité de l'idylle au mot cruel de la satire, de la solennité du récit historique et religieux à la prétention ridicule, à la plaisanterie railleuse et crue du langage grossier et bouffon.

C'est dans ces conditions que se propagea, vivante et variée, la *nouvelle* médiévale dans tout l'Occident.

Et l'Italie, travaillant sur son propre fond des sujets historiques et religieux, ou les recevant du dehors, ou refaçonnant la matière chevaleresque, apportait, elle aussi, avec les *Conti degli Antichi cavalieri* et avec le *Novellino*, des éléments pour la grande chronique artistique du XIVe siècle, le *Décaméron*. On a dit que l'Arioste fut l'artiste, plus que le poète de l'épopée chevaleresque, parce qu'il ne créa pas la matière de son *Roland furieux*, mais lui donna l'organisme intérieur, la tenue artistique et la perfection de la forme. On en peut dire autant pour Boccace. Quant à la chronique, Manni, Landau, et autre érudits qui recherchèrent les sources du Décameron, prouvèrent que la majeure partie de ces *cent nouvelles* n'était pas pure invention de Boccace. Et cela ne peut rien ôter à sa gloire, car son grand mérite est précisément d'avoir transmis la vie de l'art dans le corps informe du *nouvellisme* médiéval.

Le principal mérite du *Décaméron*, c'est d'être la première œuvre où la prose italienne s'élève à une véritable et belle forme d'art, en obtenant, comme déjà la poésie avec Pétrarque, ce moelleux, je dirais même cette souplesse, ce tour large et ferme, cette manière aisée et élégante, cette abondance et cette vivacité de couleur, cette harmonie dont jusque-là, en exceptant pour une partie, la *Vita Nueva*, on n'avait pas eu d'exemple. Et au mérite d'une langue riche et débordante, il faut ajouter l'ingéniosité de l'idée et la disposition par laquelle les faits se détachent clairs, naturels, dans le merveilleux cadre du récit, dans le jeu savant du clair-obscur, dans l'ornementation soigneusement travaillée des détails.

Quant à l'idée, les deux éléments essentiels qui

6

constituent l'art de Boccace sont à remarquer : une pénétration et une sérénité qui lui permettent une conception parfaite, une sorte d'intuition très nette du fait et de ses circonstances. De plus une faculté représentative par laquelle il arrive presque toujours à mettre en lumière les circonstances, à tracer les caractères, à animer le dialogue, à peindre avec une entière objectivité les aspects des choses et des personnages. Par là, les figures ressortent vivantes et parlantes, ainsi que par sa remarquable aptitude à marquer d'un trait rapide non seulement les qualités essentielles d'un caractère mais encore ces dispositions et ces nuances qui donnent le relief, le mouvement et l'individualité propre à un être réel. Quant à l'ordonnance du récit rappelons ce qu'écrivait Bonghi : « Elle me paraît merveilleuse dans Boccace, tant est nette, claire et précise, la connaissance qu'il donne d'un fait en toutes ses particularités. Aucun de ses contemporains, en deçà comme au-delà des Alpes, n'est parvenu à décrire comme lui, c'est-à-dire à saisir et à représenter l'enchaînement et la nature des circonstances. »

Ces remarquables qualités sont cependant accompagnées de défauts sérieux. La richesse de la langue devient souvent de la surabondance, surtout par l'abus des répétitions, des pléonasmes, des formes auxiliaires et de la phraséologie. La période est fréquemment entortillée, et la construction affecte trop la manière latine. Aussi la jeunesse, empressée à rechercher le *Décaméron* comme une mine inépuisable de belles formes et un modèle incomparable de composition, fera bien de se garder de ce qu'il contient d'imparfait et de caduc. On ne peut passer

sous silence un autre défaut très grave du *Décaméron*, celui de blesser trop souvent les mœurs. Aussi, sa lecture, en entier, ne peut être salutaire pour la jeunesse. Que si la corruption de la cour de Naples pour laquelle il écrivait, peut être une excuse à Boccace qui entendait représenter dans son côté comique, dans ses mœurs dissolues et dans ses particularités, la vie de son temps, nous n'en devons pas moins déplorer grandement l'obscénité qui souille cette œuvre immortelle et en soustrait une si grande partie à l'utile étude des esprits délicats.

De même que Pétrarque faisait moins de cas des vers qui le rendirent immortel et attendait la gloire de ses œuvres latines bientôt tombées dans l'oubli, de même Boccace tint le *Décaméron* comme très inférieur à ses autres travaux nombreux et prolixes, lus seulement aujourd'hui par ceux qui font profession d'érudition. Avec quelques poésies lyriques, la plus connue de ses œuvres en vers est la *Theseide*, poème en douze livres en *ottava rima,* dont le fond mythologique a l'apparence du roman. Le *Philostrate,* autre poème en octaves, est l'histoire de Troile fils de Priam, chef des Troyens, vaincu par l'amour pour Chriséis fille de Chalcas mage de Troie. Ce poème, emprunté au *Roman de Troie*, a bien forme de roman mais par la langue autant que par le style et la peinture des caractères, est plutôt supérieur à la *Theseide*. L'*amorosa visione*, poème allégorique en 50 chapitres en tercets, rappelle de loin les *Triomphes* de Pétrarque. Le *Ninfale fiesolano* est un autre poème de 473 octaves, où sont racontées les amours de la nymphe Mensole

et du berger Africus. Dans la *Caccia di Diana* en tercets, sont décrits les divertissements de la Cour napolitaine avec des allégories mythologiques. Dans l'*Ameto* (l'Admète), mêlé de vers et de prose, nous avons un des premiers exemples de cette poésie pastorale qui sera si en faveur dans les siècles suivants. Le *Filocopo*, roman en prose, amplifiant le sujet d'un poème français du XIIIe siècle, décrit longuement les histoires de Floire et de Blanchefleur. La *Fiammetta*, sorte de roman sentimental, a pour sujet les amours de l'auteur. Plein de longueurs et de prétention érudite, il n'est pas d'une lecture agréable bien qu'il ne manque pas de pages d'un sentiment chaud. Le *Corbaccio* est une violente invective contre une veuve qui semble avoir voulu se railler de Boccace. La *Vita di Dante*, œuvre biographique tenant un peu du genre *nouvelle*, ne peut pour cela être considérée comme un document absolument irréfutable sur les questions dantesques. Il est pour tant juste de reconnaître que les recherches et les études des érudits modernes ont plutôt confirmé que démenti le récit de Boccace.

L'influence que Boccace exerça sur les lettres fut, dans une mesure moindre, la même que celle exercée par Pétrarque. Avec lui se clôt la première grande période de notre art, qui s'enfermera pour plus d'un siècle sous la lourde enveloppe de l'érudition, pour en sortir ensuite renouvelé, orné de formes plus variées, plus belles et plus brillantes. Mais de même que la poésie à sa renaissance, portera la tare de l'imitation pétrarquiste, de même la prose montrera quelque temps encore ce pompeux ornement classique dont le poète du *Décaméron* l'avait revêtue.

A côté des trois génies qui élevèrent la littérature à ce niveau, le XIVe siècle compte une infinité d'autres auteurs de moindre importance et de moindre valeur, mais qui ne sont cependant pas sans gloire.

La narration historique garde encore les formes simples et unies de la chronique. La *Cronica fiorentina* de *Dino Compagni*, homme considérable par la part qu'il eut dans les affaires de l'État vers le commencement du XIVe siècle, a été considérée jusqu'à ces derniers temps comme le chef-d'œuvre du genre, et par la pureté de la langue, la vigueur du style, la chaleur de l'exposition, a fait l'admiration de lettrés éminents tels que Giordani et Vanucci. Mais un écrivain allemand, Scheffer Boichorst, et un philologue italien, Fanfani, émirent des doutes sérieux sur l'authenticité et la véracité de cette chronique dont la réputation, malgré la chaleureuse défense *d'Isidore del Lungo,* ne s'est pas entièrement relevée des coups portés. Les arguments présentés pour combattre l'authenticité de cette chronique, relèvent de *l'histoire* et de la *linguistique.* Les uns se fondent sur les inexactitudes, les erreurs de faits et de dates très fréquemment rencontrés dans la *Cronica;* les autres dans l'opinion que beaucoup des procédés employés, n'étaient point ceux du *trecento.* Ensuite l'argument principal des *anti-Diniani*, est qu'en certains passages de la *Cronica* il y a correspondance complète, littérale, avec la *Cronaca* de Giovanni Villani qui écrivit après, et ne put connaître celle de Dino. De là les plus bienveillants estiment que le travail original de Dino dut avoir été reconstruit et morcelé en un temps

postérieur à lui, pour quelque dessein politique ou privé qui échappe à la critique moderne.

Cependant, si cette étude attentive des critiques a atténué de beaucoup la valeur historique de la *Cronica fiorentina*, l'authenticité n'en reste pas moins presque certaine. Disons, pour en finir, qu'elle est digne d'être étudiée comme un beau monument de notre langue au commencement du XIVe siècle, comme une représentation vivante et ardente des bouleversements intérieurs de Florence et des passions des partis, des haines et des enthousiasmes qui les suscitaient.

Les trois Villani : *Giovanni*, *Matteo*, et *Filippo*, sont inférieurs à Dino par les qualités du style, mais supérieurs par le développement du récit et l'abondance des détails. Se trouvant à Rome pour le jubilé, en l'an 1700, Giovanni, ému à la vue des monuments rappelant son ancienne grandeur, et au souvenir des grands écrivains qui la transmirent, eut l'idée, pour l'enseignement de ses concitoyens, de raconter les événements de sa ville natale, *fille de Rome*. Il commence donc par ses origines légendaires et rassemble, sans discernement critique, une multitude de faits dénués de valeur historique. Mais après avoir conduit le récit jusqu'en 1348, à mesure qu'il se rapproche de son temps, il devient narrateur plus attentif et plus fidèle. En sorte que son œuvre est une mine précieuse de renseignements pour les faits importants concernant son époque, pour les circonstances intérieures qu'il décrit, et les nombreux détails statistiques qu'il donne. Son frère Matteo et le fils de celui-ci, Filippo, continuèrent l'histoire jusqu'en 1364, avec une égale intelligence mais avec moins de charme de langue.

Après Dino et les Villani il ne reste à citer que *Paolino di Pietro,* auteur d'une *Cronica* sur les choses de l'Italie; les *Storie pistoiesi,* de peu de valeur au point de vue de l'art, d'un auteur anonyme; la *Storia fiorentina* de *Baldassare Stefani*, la *Cronaca domestica* de *Donato Velluti* (1330-1370), et l'on peut mentionner aussi un premier livre de voyages en italien, l'*Oltremare de Niccolò da Poggibonsi.*

La littérature ascétique produisit au XIV[e] siècle des œuvres pleines de saveur. Les *Fioretti* de saint François sont peut-être l'expression la plus naturelle et la plus pure du vif sentiment religieux qui dominait en ce temps la conscience populaire. Au moine *Domenico Cavalca* mort en 1343, on attribua peut-être à tort pour une partie, une bonne traduction des *Vite dei Santi Padri*, une *Esposizione del Simbolo degli Apostoli* et d'autres écrits religieux. Ouvrages tout à fait efficaces aussi bien par la profondeur du sentiment pieux qui les anime que par la maîtrise du style, et qui se recommandent à l'étude par leur simplicité naturelle et la grande pureté de la langue.

Jacopo Passavanti, mort en 1759, est loué pour la grande élévation de la pensée et l'art du style. Dans le *Specchio della vera pénitenza*, série de légendes, de visions, de miracles, de conversions, il voulut offrir aux lecteurs scrupuleux un antidote contre la pernicieuse lecture du Décameron. Mais bien que très digne de remarque, cet auteur ne peut cependant soutenir de comparaison avec Boccace. *Sainte Catherine de Sienne* (1347-1380) laissa des lettres d'un style simple et tout enflammées d'un ardent amour de la religion et du bien. *Giovanni Colombini* de Sienne (1320-1367), *Lapo Mazzei*, de Prato (1350-

1412), et *Giovanni dalle Celle* écrivirent aussi des lettres ascétiques. *Giordano da Rivalto* laissa des entretiens pleins de charme par la pureté et la grâce du langage toscan, malgré une simplicité toute primitive. Les *Sermoni* de *Francesco Sacchetti,* né vers 1335, mort vers 1400, très beaux et d'une naturelle élégance, sont animés d'une grande foi.

Ce Florentin d'esprit fin, varié et fécond, remplit d'importantes charges publiques dans différentes villes. Il s'appelait lui-même *discolo* (ignorant), mais il cultiva avec talent et facilité divers genres littéraires et composa un curieux poème en octaves et en quatre chants : *La battaglia delle belle donne de Firenze con le vecchie.* Cependant, ses poésies de caractère populaire et de sujet amoureux les plus remarquées et vraiment pleines de vivacité et d'entrain, sont les *carmi, madrigali e ballate.* Parmi ces dernières on cite la gracieuse ballade :

> O vaghe montanine pastorelle
> Donde venite si leggiadre e belle?

Entraîné par l'exemple de Boccace, Sacchetti se mit aussi à écrire des *nouvelles*, et en publia plus de 300, sans paraître cependant chercher à imiter son inimitable perfection artistique. Il conte simplement, d'un ton dégagé, s'arrêtant rarement à des digressions ou à des scènes dramatiques qui donnent tant de variété au récit de Boccace. Il se hâte vers le dénouement qui consiste presque toujours en une raillerie ou en une pointe spirituelle. Mais derriere cette raillerie ou cette pointe se trouve souvent la moralité; derrière le sourire du piquant et parfois très libre conteur, se

cachent aussi les réflexions et les intentions morales de l'auteur pieux des *Sermons*. Sacchetti, quant à la forme, est loin du tour enveloppé et de la surabondance du Certaldais. Il écrit avec une simplicité aisée et allègre, employant le mot et le tour qui rendent le récit plus vif, ne se souciant ni de l'effet des phrases, ni de l'harmonie classique de la période, et par cela même il est un de nos écrivains les plus clairs et les plus vivants.

Nous ne pouvons décerner le même éloge à *Ser Giovanni Fiorentino*, auteur d'un *Novelliere* portant le titre étrange de *Pecorone* (lourdaud). C'est un recueil de cinquantes nouvelles que deux jeunes gens se content tour à tour durant vingt-cinq jours. Dans cette imitation de Boccace, il y a moins d'artifice, il y a aussi moins de variété, d'imagination et de vivacité de représentation, moins de brillant dans le style. *L'avventuroso Ciciliano*, série de contes combinés diversement, a été attribué peut-être à tort, à *Bosone da Gobbio*. Poète médiocre, mais homme d'État considérable par les hautes situations qu'il occupa, il vécut dans la première moitié du XIVe siècle. Le lucquois *Giovanni Sercambi* (1356-1425), le plus distingué des nouvellistes qui procéda de Boccace, à la fin du XIVe siècle et au commencement du suivant, n'écrivit pas moins de cent cinquante-cinq nouvelles en imitant strictement son modèle dans la texture générale de son *Novelliere*, et en en reproduisant la plupart des sujets.

On peut mettre, au nombre des ouvrages de ce genre, le *Paradiso degli Alberti*, de *Giovanni di Gherardo* de Prato, qui vécut sur les deux siècles, XIVe et XVe. Cet ouvrage entremêlé de contes, de des-

criptions, de voyages, de souvenirs de l'antiquité, de visions allégoriques et morales, prit son nom d'un lieu qui, par son aménité, était appelé *Paradis*, et appartenait à Antonio degli Alberti. Des personnages éminents se réunissaient là, passant les journées à des occupations diverses et à des entretiens sérieux qui fournirent le sujet du livre en question. Ce livre, comme on le voit, est presque le trait d'union entre les contes à la manière du Décaméron et les traités dialogués à la manière du *Cortegiano* de Castiglione, et des *Assolani* de Bembo, qui parurent dans le xvie siècle.

Comme Boccace, dont l'exemple multiplia les auteurs de nouvelles, Dante et Pétrarque eurent une série d'imitateurs. *Fazio degli Uberti*, neveu du grand Farinata, composa en tercets le *Dittamondo,* longue suite de chapitres où le poète imagine qu'il est guidé par le géographe Solino dans un voyage autour du monde. Le *Quadriregio*, plutôt supérieur par l'idée et la composition, est une allégorie morale de Federico Frezzi évêque de Foligno, qui décrit les quatre royaumes, de l'Amour, de Satan, des Vices et des Vertus. Avant ces deux auteurs, *Francesco Stabili* (dit Cecco d'Ascoli de son pays natal), brûlé pour sorcellerie en 1327, avait écrit un curieux poème didactique en sixains, intitulé l'*Acerba.* Sont à peine à citer ensuite, le *Ristorato* de l'Arétin Ristoro Canigiani, le *Pomo del bel fioretto* de Domenico de Prato, le *Centiloquio* d'Antonio Pucci, auteur de plusieurs *cantari* en octaves, tirés de romans de chevalerie.

Les poètes lyriques du xive siècle, tous éclipsés par Pétrarque, ne laissèrent qu'un faible renom, et

tous, voulant plus ou moins imiter ce grand modèle, perdirent leur originalité autant dans l'idée que dans la forme. Ils traitèrent de politique, de morale, d'amour, mais aucun n'atteignit à un art supérieur et n'eut de véritable réputation, si ce n'est peut-être Sacchetti dans la ballade. On trouve un peu plus de force chez les poètes politiques et gnomiques tels que *Fazio degli Uberti*, *Guido del Palagio*, *Simone Serdini* de Sienne, dit le *Saviozzo*, *Francesco di Vannozzo* de Trévise. On peut citer après eux *Domenico Cavalca*, *Giotto*, *Graziolo de' Bambagioli*, *Bruscaccio da Ravezzano*, *Bindo Bonichi*, *Gregorio d'Arezzo*, *Nicolo Soldanieri*. Avec Sacchetti se firent remarquer dans un genre bourgeois, mi-humoristique, mi-populaire, *Antonio Pucci*, *Alessio Donati* et *Andrea Orcagna*.

Quelques-uns de ces poètes écrivirent aussi des vers d'amour et (avec ceux déjà cités précédemment) *Ciro Rinuccini*, dernière voix du style nouveau, traita particulièrement ce genre. Plus vraiment imitateurs de Pétrarque furent *Marco Piacentino* de Venise, *Giovanni Dondi* de Padoue, *Antonio degli Alberti* et *Coluccio Salutati* de Florence, *Guglielmo Maramauro* de Naples, *Paolo dell'Aquila*, *Malatesta Malatesti* de Rimini, *Antonio Beccari* de Ferrare, et tant d'autres qui ouvrirent la longue série des pétrarquistes destinés à enrayer pendant plus de deux siècles le mouvement de notre poésie lyrique.

CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE

L'érudition classique pendant le siècle de la Renaissance. — Premiers facteurs et premiers fauteurs de la Renaissance. — Premiers humanistes. -- Les académies — La prose en langue vulgaire. — *Alberti* et *Léonard de Vinci.* — Les Nouvellistes ou Chroniqueurs. — La poésie. — *Benivieni* et *Laurent le Magnifique.* — Le *Politien.* — La civilisation. — Etat général de l'esprit public. — L'art du dessin.

On appelle *Risorgimento,* ou moins bien, *Rinascimento,* ou plus mal, *Rinascenza,* comme quelques-uns à la manière française, ce culte vif de la civilisation classique, ce retour à l'antiquité dans toutes les formes et manifestations de la pensée et de la culture italiennes. Provoqué par l'exemple de Pétrarque et de Boccace, il marqua cette période d'un siècle partant approximativement de la mort du Certaldais (1375), jusqu'au temps où Laurent le Magnifique (1448-1492) déploie à Florence son activité politique et littéraire.

A peine le flambeau de la nouvelle civilisation a-t-il ravivé la pensée nationale, que les plus nobles esprits se tournent vers l'antiquité romaine, comme le

modèle unique, et la source du perfectionnement intellectuel et social. Déja en 1200 à Bologne, un des centres principaux de culture, les savants en s'adonnant aux études juridiques ont sans cesse l'esprit porté vers les traditions et les coutumes romaines. Cette œuvre de restauration classique se continua en Toscane, et Dante étudia tout particulièrement Virgile jusqu'à croire qu'il prit de lui le *bello stilo che gli ha fatto onore*, cherchant à donner le tour et la solennité de la prose latine à ses dissertations du *Convivio*. Pétrarque et Boccace acquirent une érudition classique plus vaste et surent mieux s'approprier l'art et l'esprit de l'ancienne littérature. Leurs œuvres latines, celles de Pétrarque surtout, considérées comme d'inimitables chefs-d'œuvre, devinrent un modèle et un stimulant pour leurs nombreux admirateurs.

Aux causes littéraires s'ajoutent les causes politiques, car dès le XIIe siècle l'idéal politique des plus grands esprits était toujours Rome. Arnauld de Brescia, avec sa fougueuse éloquence tout inspirée des souvenirs classiques, rétablissait presque dans Rome l'antique Sénat.

Cola di Rienzo provoqua la révolution romaine de 1347 en faisant briller aux yeux des citoyens les grandeurs et les gloires de l'ancienne maîtresse du monde. L'empire universel de Rome laïque était l'idéal de Dante ; la Rome républicaine des Scipions, l'idéal de Pétrarque qui ne vivait en esprit que dans l'antiquité, écrivait et parlait la langue de Cicéron, lui adressait des lettres ainsi qu'aux autres grands anciens, heureux de savoir son nom mêlé à leur nom, pendant que lui, appelait ses amis, Socrate

et Lelius. Et avec ces hommes d'un génie supérieur, une infinité d'autres de valeur secondaire contribuèrent à la Renaissance, en répandant par l'autorité de leur nom, dans la région où ils vivaient, le culte de l'antiquité romaine.

Les plus dignes de mention sont *Luigi Marsili* (1330-1394), *Coluccio Salutati* (1330-1406), *Giovanni Malpaghini* de Ravenne, amis de Pétrarque, et *Nicolò Nicoli* de Florence, grand chercheur de manuscrits et propagateur des chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité. Ils exercèrent une influence considérable sur le relèvement des études classiques à Florence pendant que *Guarino* de Vérone, avec la protection de la Cour de Ferrare, formait une élite de savants qui propageaient à leur tour la science classique dans toute l'Italie. Citons parmi les plus en renom *Giannozzo Mannetti*, *Ambrogio Traversari*, *Pietro Paolo Vergerio*, *Leonardo Aretino*, *Poggio Bracciolini*, *Giovanni Aurispa*, *Gasparino da Barzizza*, *Francesco Filelfo*, *Enea Silvio Piccolomini*, *Antonio Beccadelli* et *Lorenzo Valla*. Tous, réputés pour leur profonde érudition, aidèrent à la connaissance des classiques, la généralisèrent de toutes manières, par leurs lettres très nombreuses, par leurs *leçons* faites publiquement, par les traités et commentaires où ils ne se révélèrent pas seulement érudits remarquables, mais véritablement imbus de ce sentiment de l'antiquité qui fut la marque particulière de la période littéraire à laquelle ils appartiennent.

Ces savants, que nous venons de nommer, vécurent dans la première période de l'âge de la Renaissance. L'instruction plus répandue fit sentir

davantage, vu l'absence d'imprimerie, la nécessité pour les érudits de se communiquer leurs idées et le résultat de leurs études, et l'on créa dans ce but les académies de Florence, de Rome et de Naples qui devinrent des centres importants de culture littéraire et philosophique. L'académie florentine eut pour fondateur *Gémiste Plethon,* philosophe venu de Constantinople à Rome pour prendre part au Concile tenu en cette ville (1439), dans le dessein de réunir l'Église grecque à l'Église latine. A cette académie, très protégée par les Médicis, et dont Marsile Ficin, traducteur de Platon, fut ensuite l'oracle, s'inscrivirent les hommes les plus éminents de la Toscane à cette époque, tels que *Cristoforo Landino*, *Angelo Poliziano*, *Gerolamo Benivieni*, *Luigi Pulci*, *Leon Battista Alberti*, *Giov. Pic della Mirandola,* etc. Politien, le plus célèbre comme latiniste, professa au *Studio* de Florence et composa un volume d'illustrations classiques, intitulé *Miscellanee*, imitant dans ses poésies latines la grâce de Catulle et de Tibulle.

L'académie de Rome, fondée quelque temps après celle de Florence, par *Pomponius Lætus*, pseudonyme classique d'un prince de la maison de Sanseverino, s'occupa spécialement d'études archéologiques et dura moins de temps que les autres. Celle de Naples eut comme premier fondateur *Antonio Beccadelli*, dit le *Panormite,* de sa ville natale, et comme principales lumières *Gioviano Pontano* et *Jacopo Sannazzaro*. Philosophe et poète, Pontano laissa son nom à l'académie et un grand nombre d'œuvres latines en prose et en vers, parmi lesquelles se distinguent particulièrement ses poésies

lyriques où il atteignit un degré d'élégance et de saveur classique inimitable. Sannazzar, charmant poète italien et latin, imita la magnificence virgilienne dans un poème religieux, *De Partu Virginis*, le meilleur parmi les nombreux poèmes latins que produisit la Renaissance. De ces poèmes, bornons-nous à citer la *Sifilide* de *Girolamo Fracastoro* de Vérone (1483-1553), la *Cristiade* de *Gerolamo Vida* (1490-1556) de Crémone ; le *De principiis rerum* de Scipione Capece de Naples.

Dans un siècle où toute l'activité littéraire des hommes d'étude se portait vers les langues classiques, et où l'on écrivait en latin non seulement les histoires et les traités, mais encore les satires et les lettres, il n'est pas étonnant que la langue vulgaire ait été peu cultivée. L'œuvre historique la plus importante est le *Tumulto dei Ciompi* de *Gino Capponi* (1350-1420), très appréciée pour la simplicité du récit et la fermeté du style. *Giovanni Cavalcanti* laissa un livre de *Storie*, utile à consulter pour les souvenirs de l'époque. On en peut dire autant de l'*Istoria fiorentina* de *Gregorio Dati* et du *Commentario dell' Acquisto di Pisa* de *Neri Capponi*. *Pandolfo Collenuccio*, de Pesaro mort en 1504), laissa un abrégé de l'*Istoria del reame di Napoli* ; mais il eut plus de réputation pour les affaires politiques que pour ses écrits. Passons sur la longue série des chroniqueurs dont font partie les Florentins *Filippo* et *Alamanno Rinuccini*, *Benedetto Dei*, *Giovanni Rucellai*, et le Lucquois *Giovanni Sercambi*. *La Vita del Beato Giovanni Colombini* de *Feo Belcari* (1410-1484) est en revanche très estimée pour son élégante simplicité ; et les *Vite* de *Vespasiano da Bisticci*, quelque peu

négligées dans la forme, mais simples et naturelles, sont abondantes en renseignements utiles et intéressants sur les personnages et les faits de l'époque. Les auteurs de traités ayant obtenu le plus de réputation sont, avec Matteo Palmieri (1405-1475), qui écrivit la *Vita civile* en une prose *latinisante* laborieuse, *Léon Battista Alberti* et *Leonardo da Vinci.*

Agnolo Pandolfini (1365-1446) et Alberti (1404-1470) furent appréciés comme auteurs de traités dialogués de morale et d'économie domestique. Au premier on attribua, en partie, le *Governo della famiglia*, écrit avec beaucoup de naturel et de simplicité de style. Le second, avec plus de prétention doctrinale et de recherche de style et de langue, écrivit la *Cura della famiglia.* L'étroite ressemblance observée dans leurs écrits, soit dans la disposition des ouvrages soit dans les expressions employées, donna à penser à certains critiques que Pandolfini accommoda à sa façon et pour son usage, une partie de l'ouvrage d'Alberti. D'autres au contraire accusèrent Alberti de plagiat, pour avoir adapté à son ouvrage le petit traité de Pandolfini. De récentes études semblent maintenant avoir résolu la question en faveur d'Alberti auquel appartiendrait la composition originale de l'ouvrage, dont le *Governo della famiglia* ne serait qu'une reconstitution postérieure faite par Alberti lui-même ou par quelque autre, en l'honneur et pour le service de la maison Pandolfini. Et *Agnolo* ne serait pas davantage l'auteur du dialogue, mais simplement le principal interlocuteur d'Alberti. Léonard de Vinci, peintre et mathématicien célèbre, compte aussi dans l'histoire des lettres, principalement par son traité

de la *peinture*, œuvre éminente par la méthode d'enseignement et la netteté de l'élocution.

La nouvelle fut largement cultivée au XIV[e] siècle, mais aucun des nouvellistes ne sut sortir de la médiocrité. On cite le *Novellino* de Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati), le *Pellegrino* de Jacopo Caviceo, de Parme, les *Porrettane* du Bolonais *Sabbattino degli Arienti*, ainsi que les *Novelle* de Gentile Sermini, de Giovanni Sercambi, de Bernardo Illicino. *Sannazzaro* seul doit être mis en bonne lumière pour avoir écrit l'*Arcadie*, roman pastoral mêlé de prose et de vers (en tercets) comme l'*Admète* de Boccace. Mais d'un travail touffu et prolixe, il doit surtout son mérite à la douceur et à l'élégance de la langue. Il fut la première source de la *Diana* de Montemayor et de l'*Astrée* de d'*Urfé*.

La poésie fut plus favorisée que la prose durant ce siècle ; non par la foule obscure des pétrarquistes inlassables et inélégants, dont nous citerons, à titre de curiosité, *Giusto de' Conti* (auteur d'un canzoniere amoureux intitulé la *bella mano*), *Agostino Staccoli*, *Antonio Cornazzaro*, *Serafino Aquilano*, *Bernardo Accolti*, *Antonio Tebaldeo*, *Francesco Cei*, *Andrea da Basso*, *Francesco Galeota*, *Notturno*, *Sandeo*, *Cariteo*, etc. ; non par les humoristes tels que *Burchiello*, presque inintelligible, *Matteo Franco*, *Antonio Cammelli*, dit le Pistoia, *Bernardo Bellincioni*, *F. d'Altobianco Alberti*, *Antonio Alamanni*, mais par les poésies lyriques de *Benivieni* et de *Laurent de Médicis*, et par la *Giostra* du *Politien*.

Benivieni, poète et philosophe, donna à l'expression du sentiment d'amour une teinte légère de

platonisme, et Laurent le Magnifique en s'éprouvant dans les genres les plus variés de la lyrique, favorisa par l'autorité de l'exemple et du conseil le relèvement de la poésie populaire. Il pétrarquisa platoniquement en beaucoup de sonnets et de chansons et dans les *Selve d'amore*, poème lyrique plein de mélancolie. Par les *Trionfi* et les *Canti carnescialeschi* (du carnaval) il essayait de distraire le peuple et d'éloigner son esprit de la tyrannie naissante.

On a d'*Angelo Ambrogini*, de Montepulciano, autrement dit le *Politien* (1454-1494), beaucoup de jolies poésies, variées de mètre et de sujet, des *rispetti*, des *ballate*, presque toutes de genre populaire. Les *Stanze*, considérées comme son chef-d'œuvre, furent écrites à l'occasion d'une *giostra* (joûte) où Julien de Médicis avait le principal rôle. Mais ce prince ayant été tué par le poignard des Pazzi en 1468, le poème inachevé, arriva à peine à la fin du second chant. D'ailleurs son mérite est moins dans l'invention, insignifiante au fond, que dans la forme. Le grand, le véritable mérite du Politien est d'avoir su donner, avec un tour nouveau et une harmonie nouvelle de l'octave, une empreinte originale aux images, aux expressions, aux idées, aux morceaux bien choisis qu'il emprunta entièrement aux classiques, qu'il répandit à profusion dans ses travaux et raviva par beaucoup de fraîcheur et d'harmonie de couleur. On les croirait spontanément sortis de son imagination comme une expression naturelle et nécessaire de la pensée avec laquelle ils sont si admirablement fondus. A part quelques coupures, heurts trop durs, et certains latinismes, le style du Politien est une merveille;

et il résout la lutte entre le latin et le vulgaire par le triomphe de ce dernier. Il devenait inutile et inopportun de se tenir exclusivement attaché à l'usage du latin puisqu'il était démontré que l'italien en avait toute la puissance, pouvait en prendre toutes les formes, en revêtir toutes les élégances. Encore quelques années et le beau et grave latin de Leonardo Bruni, de Valla, de Pontano, du Politien lui-même, finira dans le burlesque et dans la parodie avec les *Maccaronee* de Teofile Folengo; tandis que des *Stanze* sortira, par la *Giostra*, l'œuvre la plus artistique du xve siècle, pour la beauté de la forme du moins, l'*Orlando furioso*.

Pendant que les genres littéraires les plus sérieux inclinaient vers de meilleurs principes artistiques, les formes populaires, *strambotti*, *ballate*, *cantari*, *laudi* et les *sacre rappresentazioni* prenaient également plus de développement et de richesse, apportant à la poésie d'art des éléments multiples et féconds

La Renaissance se développe en pleine période de notre histoire que l'on appelle la période des seigneuries. Les princes contribuèrent certainement à cette Renaissance, soit qu'il leur parût à propos de détourner les plus grandes intelligences de la pensée des événements présents de l'Italie, en les dirigeant vers l'étude de l'antiquité, soit qu'il leur convînt de légitimer le pouvoir usurpé, par la réputation facile de Mécènes, soit enfin qu'il leur plût d'ajouter au faste de leurs cours l'éclat des arts et des lettres. Chaque prince fondait sa bibliothèque et aimait à en confier le soin à des hommes déjà renommés par leur intelligence et leur science, et à avoir des secrétaires et

des auteurs connus par l'élégance de leur langue latine. Naples, Rome, Florence, Ferrare, Venise, Mantoue, Pavie, Milan, étaient les centres les plus importants de la culture, et les humanistes qui vécurent dans ces cités, unis dans une confraternité littéraire, ou même divisés par des haines sérieuses ou des rivalités de métier, propageaient toujours davantage, par leur correspondance, leur œuvre, leur conseil, leur enseignement, et leur exemple, la science classique et en pénétraient toute la vie intellectuelle de la nation. Et la nation, ramenée au culte de la beauté terrestre et à l'aspiration païenne des jouissances de la vie, laissa brusquement les idées ascétiques et mystiques auxquelles elle avait obéi au moyen âge, pour s'abandonner au sentiment vif et puissant de la réalité effective des choses. Et les érudits furent appelés *humanistes*, précisément pour leur revendication des droits de la terre contre le ciel, et pour leur manière tout humaine de considérer les choses de la nature et de la vie. L'art ainsi renouvelé put se dépouiller de ce qu'il avait de conventionnel et de froid au moyen âge, s'orner ensuite de belles formes et s'adapter à une représentation plus vivante et plus complète du monde intérieur et extérieur; pendant que la vie, entièrement arrachée elle aussi à ses vieux préjugés, put librement se manifester dans toute la variété de ses formes et dans toute la puissance de ses aspects.

Mais d'autre part, l'art et la vie païenne avidement recherchés et imités, formèrent à leur tour des consciences païennes. S'étant soustraits à l'influence dissolvante de l'ascétisme médiéval et se trouvant en face du monde classique éblouissant de

beauté et débordant de vie, les humanistes, on ne saurait en être surpris, et à leur suite tous les Italiens, se jetèrent corps et âme dans les plaisirs et les jouissances. Si l'idéal du moyen âge s'exprimait dans la formule *cupio dissolvi*, l'idéal de la Renaissance pouvait s'exprimer par *godere*. De là l'extrême licence qui entache les meilleurs écrits de l'époque et les déplorables désordres rapportés par l'histoire du temps. Mais jamais comme dans ce siècle et le suivant, la culture ne fut plus répandue en Italie, jamais les habitudes ne furent plus courtoises et plus élégantes, ni les formes de la vie sociale plus raffinées, ni l'état des villes plus heureux et plus prospère; car elles étaient continuellement en fêtes et en spectacles, entre le magnificence des cours, l'affluence des étrangers, les discussions savantes des lettrés, le chant des poètes et les chefs-d'œuvre des artistes.

Renouvelés eux aussi par le culte de l'antiquité et par une observation plus directe et plus vraie de la nature, les arts figuratifs perdirent la simplicité mystique de dessin et l'immobilité particulière à l'art sacré au moyen âge. Des horizons plus étendus s'ouvrirent au génie de nos artistes, et de superbes monuments se transmirent à l'admiration de la postérité. Citons le dôme de Milan commencé en 1386, auquel travailla spécialement *Marco da Campione*; la Chartreuse de Pavie, dont la façade est l'œuvre d'*Ambrogio da Fossano*, et de nombreux palais et églises de Venise, œuvres très estimables des artistes de cette école lombarde fondée par le célèbre Giovanni di Baldino de Pise.

La Toscane au xve siècle est la véritable maî-

tresse des beaux-arts. En peinture on a les divins tableaux du moine *Lorenzo* et du bienheureux *Angelico*, tout empreints de mysticisme; les figures si humaines et si vivantes de *Masaccio* et de *Lippi*, continuateurs de Giotto, et les œuvres de mérites divers de *Paolo Uccello*, *Alessandro Botticelli*, *Pietro* et *Paolo Pollaiuolo*, *Benozzo Gozzoli*, *Andrea del Verrocchio* maître de Léonard de Vinci, *Domenico Ghirlandaio* maître de Michel-Ange. L'architecture compte les œuvres de *Leon Battista Alberti*, de *Bernardo Rossellino*, de *Simone Pollaiuolo*, du *Cronaca*, de *Filippo Brunelleschi*, au génie hardi, qui éleva la célèbre coupole de S. Maria del Fiore, et bâtit l'énorme palais Pitti. La sculpture enregistre les merveilles de *Donatello*, de *Lorenzo Ghiberti*, qui cisela les célèbres portes du baptistère de Florence, de *Jacopo della Quercia* et de *Lucca della Robbia*, inventeur des émaux sur les céramiques. A côté de ces grands noms, on cite *Michelozzo*, dit le *Borgognone*, *Andrea del Verrocchio*, et *Antonio Pallaiuolo*, déjà célèbres comme peintres, *Antonio Rossellino*, *Matteo Civitali*, *Mino da Fiesole*.

Mais si par son culte de l'art la suprématie appartenait toujours à la Toscane, en différentes parties de l'Italie des écoles commençaient à se créer, préparant de merveilleux triomphes. C'est ainsi que dans l'Ombrie on voit briller *Gentile da Fabriano*, *Niccolo da Foligno*, *Bernardino Pinturicchio* et *Pietro della Francesca*, sous la direction duquel se forma Pietro Pérugin, charmant peintre de madones et lui-même maître de Raphaël; en Vénétie, *Vittore Pisanello*, *Jacopo*, *Giovanni* et *Gentile Bellini*, *Cima da*

Conegliano, *Vittore Carpaccio* et *Andrea Mantegna* de Padoue; pendant qu'à Bologne se fonde une école par l'influence de *Raibolini* dit le *Francia*. Ni le pays napolitain ni la Sicile ne manquèrent de maîtres célèbres, et à Messine naquit *Antonello* à qui on attribua l'honneur d'avoir trouvé la peinture à l'huile.

Cependant, malgré le sentiment du beau, très vif et très répandu en Italie et malgré toute sa culture, notre société versatile et frivole, privée de foi et de sentiment national, était profondément corrompue. Elle se berçait dans le souvenir d'un monde disparu, tout absorbée dans les jouissances du présent et imprévoyante de l'avenir sombre qui s'approchait menaçant, apportant avec lui la ruine morale et politique de la nation.

CHAPITRE V

XVIe SIÈCLE

Le poème chevaleresque en France et en Italie. — Le *Morgante Maggiore* de Pulci. — L'*Orlando innamorato* de Boiardo et sa transformation par *Berni*. — L'Arioste. — Notes sur sa vie. — Sujet du *Roland amoureux* et du *Roland furieux*. — Premiers imitateurs de l'Arioste. — Décadence du poème chevaleresque. — Le drame religieux pendant le moyen âge et ses différentes formes. — L'*Orfeo* du Politien et la comédie populaire au xvie siècle. — La tragédie. — La comédie pastorale. — Poètes les plus remarquables de ce siècle. — *Claudio Talomei* et la métrique classique. — Formes poétiques secondaires. — La poésie burlesque, la poésie satirique, la poésie didactique. — *Niccolo Machiavelli* et la prose historique. — L'idée politique de Machiavel. — Le *Principe*. — Sujet du *Prince*. — Les *Discorsi* sur la première décade de Tite-Live. — Les *Dialoghi* sur l'art de la guerre. — Les *Storie florentine* et autres écrits secondaires. — *Guicciardini* et autres historiens politiques. — Biographes, traducteurs. — Traités philosophiques et moraux. — La critique de la littérature et de l'art. — L'éloquence et la forme épistolaire. — Le roman. — Les traductions en vers et en prose. — Torquato Tasso. — Notes sur la vie du Tasse. — Précédents de la *Gerusalemme*. — Idée et caractères de la *Jérusalem*. — Sujet de la *Jérusalem*. — Critiques du poème. — La *Conquistata*. — Les beaux-arts. — Conditions générales de la société.

De toutes les formes poétiques du xvie siècle, la plus parfaite fut la poésie chevaleresque dont la matière

était fournie par les récits épiques et les romans d'aventures qui depuis le XIe siècle, se multipliaient et se propageaient en langue d'oil. Ces récits épiques ou chansons de geste, avaient un caractère essentiellement historique et religieux et évoluaient autour des exploits de Charlemagne et de ses paladins. Les romans d'aventures contaient les amours des chevaliers et leurs prouesses pendant la vie errante et hasardeuse que la loi de chevalerie leur imposait. Ainsi (sans parler du cycle classique, alliant des formes romanesques aux légendes épiques de l'antiquité greco-romaine), il y eut en France deux cycles de poésie romanesque, le cycle carolingien et le cycle breton ou armoricain. L'un prenant son nom de Charlemagne, l'autre de la Bretagne et de l'Armorique (Bretagne continentale), où par l'influence du Roi Artus qui institua la fameuse Table ronde, l'habitude chevaleresque de chercher les aventures dans la guerre et dans l'amour devint plus générale. De même que les troubadours provençaux vinrent en Italie au XIIe siècle et inspirèrent à nos chevaliers l'amour de leur art, ainsi affluèrent les trouvères français (*cantores francigenarum*) qui firent les délices du menu peuple par leurs récits merveilleux sur les places publiques. Mais la lyrique des troubadours fut vite oubliée même chez nous, tandis que les récits chevaleresques, d'abord en français puis en une langue mélangée de français et de vulgaire (voir poèmes franco-vénitiens), et enfin en pur toscan, continuèrent leur évolution artistique passant par des phases diverses et par une élaboration lente et multiple, en vers (cantari) et en prose pendant les XIVe et XVe siècles. Commençant par la

Tavola rotonda, traduction du bon siècle, on cite le *Febus*, le *Fioravente*, *Lancilotto*, *Tristano*, la *Spagna*, le *Buovo d'Antona*, la *Regina Ancroja*, l'*Aspramonte*, l'*Innamoramento di Carlo*, l'*Innamoramento d'Orlando*, la *Storia del conte Ugo d'Alvernia*, la *Storia di Rinaldo* et de *Rinaldino da Montalbano*, *Guerrino il meschino*, les *Reali di Francia*, composés par Andrea da Barberino vers 1400, et toujours célèbres, le *Ciriffo Calvaneo*, bizarre conception de *Luca Pulci*, de la fin du XVe siècle. Ces poèmes et beaucoup d'autres *cantari* plus ou moins obscurs et plus ou moins anonymes, forment une série ininterrompue de romans qui s'entrelacent comme les anneaux d'une longue chaîne, se complètent l'un par l'autre et forment pour ainsi dire les couches inférieures de cette abondante floraison qui constitue notre épopée chevaleresque. Elle compte comme principaux chefs-d'œuvre au XVIe siècle, le *Morgante Maggiore* de Pulci, l'*Orlando innamorato* de Boiardo, et l'*Orlando furioso* de l'Arioste.

Luigi Pulci (1432-1484) était frère de Bernardo et de Luca, comme lui lettrés et poètes. Ami de Laurent le Magnifique, il célébra en son honneur une *giostra* (joute) et parodia sa *Nencia da Barberino*, dans un petit poème rustique et railleur, la *Beca da Dicomano*. Sur la demande de Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent, il composa ensuite le *Morgante Maggiore* en 28 chants, publié en 1483.

Le poème romanesque divertissement des poètes populaires aussi bien que des foules, quoique souvent étrange et burlesque, n'avait point jusqu'alors perdu

de son caractère grave. Pulci le transforma entièrement en y introduisant à profusion cet esprit conique et moqueur, où il mêle parfois une certaine note religieuse qui constitue la marque personnelle de son esprit et du temps qui commençait. Prenant le sujet de son œuvre à un ancien poème, depuis inédit, et intitulé *Orlando* par le professeur Pio Rajna qui le découvrit, et en partie aussi à la *Spagna* et à quelque autre source, il le recomposa avec des inventions nouvelles et bizarres, mêlant la plaisanterie et le ridicule à une gravité voulue et à la dévotion, rendant plaisantes les sottises les plus extravagantes par l'abondance d'une langue facile, l'inépuisable fécondité de son imagination et la vivacité de son style. Les aventures et les exploits héroïques de Roland, de sa jeunesse à sa mort à Roncevaux, forment le sujet du poème, et le nom du géant dont Roland fait son serviteur et son écuyer en est le titre. Morgant et Margutte, figure grotesque de demi-géant, sont l'élément comique principal de cette œuvre d'une verve débordante, dans une langue toscane imagée, conduite avec un génie d'invention, une vigueur de descriptions et une étrange originalité dans la manière de concevoir et de remanier les vieux sujets chevaleresques.

Avec cette veine féconde et cette originalité comique, Pulci changea le sujet chevaleresque plutôt dans la forme que dans le fond. Ce fut *Matteo Maria Boiardo* qui opéra le véritable renouvellement de ce genre de poème. Réunissant le cycle carolingien et le cycle breton, il en élargit les limites et y ajouta le mouvement, l'intérêt et la force. Ces paladins de Charlemagne, tout d'une pièce,

rigides dans leurs coutumes, dans leur sentiment ardent de la religion et de la patrie, étaient devenus pour les consciences moins fortes du XVe siècle un sujet de dérision, de grotesques caricatures, et le roi lui-même n'était plus qu'une figure ridicule par la simplicité débonnaire et vulgaire qu'on lui prêtait. Boiardo, prenant au cycle carolingien le fond des traditions classiques, les rajeunit en y introduisant un nouveau courant dérivé des romans d'aventures. Et ces héros assouplis et moins burlesques, devenus disciples de l'amour, mêlés en même temps aux événements les plus divers et les plus étranges, plurent davantage à la société plus affinée du XVe siècle, lasse de ces vieux *Rolands*, de ces *Renauds* de ces *Rogers* aux contours durs et vagues, et qui préférait les jolis contes de Tristan et Iseult, de Lancelot et Guenièvre, amants célèbres du cycle armoricain. En opérant cette fusion Boiardo recréa le poème chevaleresque, car dans son imagination féconde il trouva de nouveaux caractères, de nouvelles aventures, et profondément pénétré d'études classiques, il en tira de nombreux et utiles éléments pour son œuvre. Heureux jusque dans le choix des noms (Rodomont, par exemple) il sut esquisser ses cent personnages avec des traits si fermes que chacun est marqué d'un caractère tout personnel, a sa propre personnalité, qui ne put être effacée, ni même modifiée par ceux qui remanièrent ensuite le même sujet.

Boiardo naquit à Scandiano en 1434 et mourut en 1494, sans avoir terminé entièrement la vaste trame de son poème qu'il avait commencé plus de vingt ans auparavant. Homme considérable par la

naissance, la fortune, les belles qualités de son esprit, il occupa les plus hautes situations et sut partout s'attirer la sympathie et l'admiration. Il fut, sans aucun doute, l'Homère qui réunit et refondit les rapsodies éparses du roman chevaleresque. Mais il ne sut pas, comme l'Homère grec, orner son chef-d'œuvre de la beauté de la forme. Pour cela, le style et la langue lui manquèrent. Et bien que la mort l'ait empêché de limer son poème, on peut tenir pour certain que, même s'il eût pu le corriger, il ne serait pas parvenu à le rendre très différent de ce qu'il était, et se trouve être encore à présent. La langue est dure, par les provincialismes lombards, et inélégante, sans la variété et l'abondance de Pulci et de l'Arioste, qualités nécessaires à ces poèmes, et le style est incolore et monotone. En un mot, bien que doué d'une imagination vive et d'un sens poétique délicat, il manquait à Boiardo la belle forme qui a seule le pouvoir de garder la vie aux œuvres littéraires et d'augmenter leur charme. Aussi le noble comte fut-il longtemps à peu près oublié. *Francesco Berni* (1490-1536) ayant eu l'heureuse inspiration de refaire le *Roland* de Boiardo, lui donna la grâce naturelle de sa langue florentine, mêlée aux saillies de sa verve comique. Et il en sortit un travail différent et nouveau qui se lit peut-être plus volontiers, mais qui n'a rien de commun avec le premier, ni avec l'évolution historique de l'épopée chevaleresque. Cette épopée eut vraiment dans Boiardo son grand poète; son grand artiste, elle le trouvera dans l'Arioste.

Ludovico Ariosto naquit à Reggio d'Emilie le 8 septembre 1474, de Niccolo et Daria Malaguzzi. En

1496, établi avec sa famille à Ferrare, il se sentit attiré vers les études poétiques en même temps que vers les plaisirs de la jeunesse, par les splendeurs, par la culture, par les spectacles, par les divertissements de tous genres qui faisaient alors le charme de cette brillante capitale. Mais la volonté de son père et les nécessités de sa famille peu fortunée, l'obligèrent malgré lui à étudier le droit. Son titre de docteur obtenu, il s'adonna aux études préférées des lettres, sous la direction du savant *Gregorio da Spoleto* et dans l'intimité d'*Ercole Strozzi* et de *Pietro Bembo*. En 1500, il perdit son père, et la belle insouciance du jeune poète dut alors faire place aux sérieux soucis de la famille. Six frères plus jeunes à élever et à caser, un patrimoine peu florissant à administrer, n'étaient pas une petite affaire pour un jeune homme tout occupé d'amour et de poésie. Cependant il régla promptement et pour le mieux les affaires de sa famille, et en 1502 il accepta l'emploi d'intendant du château de Canossa. Du château il passa bientôt à la Cour, appelé à Ferrare chez le cardinal Hyppolite, frère du duc. Le cardinal chercha à le décider à entrer dans les ordres, mais ne se sentant pas d'inclination pour la discipline ecclésiastique, il s'y refusa, acceptant seulement de prendre l'habit. A la demande de ces princes il remplit quelques missions assez importantes, notamment près du Pape, et combattit courageusement en 1500, à la journée de Pontecchio. En 1513, Léon X ayant été élevé au Pontificat, l'Arioste espéra un sort plus brillant, mais en vain. Car, trop lié aux princes d'Este, il ne reçut pas les faveurs que son intelligence et ses relations lui eussent certainement obtenues de la munificence du

Pontife qui eut la gloire de donner son nom à son siècle. En 1518, ne voulant pas suivre le cardinal Hippolyte en Hongrie, il se plaça, à titre de *familier de cour*, chez le duc Alphonse qui, en 1522, l'envoya comme gouverneur de la turbulente cité de Garfagnana. L'entreprise était difficile mais le poète sut réussir. Il maintint le pouvoir avec fermeté, administra avec justice, apaisa autant qu'il se pouvait les esprits irrités, purgea le pays des criminels et des malfaiteurs. En 1525 revenu à Ferrare, il se retira, vivant d'une vie privée dans une petite maison qu'il avait fait construire, *parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia,* comme il l'inscrivit à l'entrée, et mourut dans la nuit du 6 juin 1538. Il laissa des ouvrages nombreux et variés dont les plus remarquables sont l'*Orlando furioso*, les *Comedie* et les *Satire;* écrivit des vers d'amour dans la manière de Pétrarque, de belles poésies latines et un morceau en prose de peu de valeur, l'*Erbolato* (l'Herboriste).

Le dessin et la matière du poème de l'Arioste sont, sans doute et surtout, pris de Boiardo. Toutefois les romans français du cycle breton fournirent peut-être davantage à ce poème. S'il n'est pas précisément la continuation du *Roland amoureux*, il est certain cependant qu'il renferme des allusions aux choses racontées par Boiardo, et que l'*innamorato* contient le précédent d'où résulte l'acte du *furioso*. En sorte que Boiardo, en dépit des traditions épiques, rend son héros amoureux, et l'Arioste, d'amoureux le fait devenir fou (*furens*). L'*innamorato* commence par l'apparition d'Angélique, fille de Galafron, roi de Cathay, au camp de Charlemagne. Son frère Argail l'accompagne, revêtu d'une armure

enchantée. Défiant tous les paladins de Charlemagne, il promet d'accorder sa séduisante sœur à celui qui remportera la victoire. Enflammés par la belle aventurière, tous veulent le combat avec Argail, et Roland est du nombre. Cependant, après divers incidents, Angélique et son frère disparaissent et les chevaliers à leur suite. Ils la poursuivent jusqu'au cœur de l'Asie où ils accomplissent des exploits de toutes sortes. Puis, suivant toujours les traces de la belle dédaigneuse, ils reviennent au camp de Charlemagne. Ici se lève la toile du *Furioso*. Charlemagne, accueillant Angélique et la confiant à la garde du duc de Bavière, la promet à celui des chevaliers qui, dans l'imminente bataille, massacrera le plus de Sarrasins. Mais, dans l'ardeur de la mêlée, Angélique s'enfuit, et les paladins débandés se battent l'un contre l'autre. Finalement, la capricieuse païenne, qui avait dédaigné l'amour des plus valeureux champions chrétiens et sarrasins, cède à un vulgaire soldat, Médor, qu'elle rencontre blessé, sur le chemin. Roland, au désespoir, en devient fou. Mais comme sa guérison est nécessaire pour achever la guerre, Astolphe va dans la Lune sur un cheval ailé appelé Hippogriffe pour y prendre le cerveau du paladin. Avec la fin de la guerre arrive aussi celle du poème qui se termine par le baptême du païen Roger et par son mariage avec l'héroïne chrétienne Bradamante. Et Roger et Bradamante deviendront les fondateurs de la Maison d'Este.

Telle est la structure nue de la grande épopée italienne du *Roland*. Il est facile de voir que la matière du *Furioso* provient aussi du fond varié des récits chevaleresques, et qu'à l'Arioste ne revient

pas le principal mérite de l'invention, mais il a celui d'une langue riche, variée, élégante, purement toscane, et d'un style parfait qui peint merveilleusement, avive et transforme les scènes, les lieux, les personnages et les sentiments. Qu'on ajoute la fluide harmonie de l'octave, la beauté des images, le charme des comparaisons, empruntées le plus souvent aux classiques, mais qu'il trouve souvent aussi dans la vivante nature. Avec cela, la beauté des exordes où, au lieu de l'invocation religieuse habituelle aux anciens poèmes, il place de belles réflexions morales déduites des faits qu'il rapporte ; enfin cet art merveilleux de réunir en un ensemble une pareille diversité de faits et de caractères, de faire vivre dans le poème en un parfait accord, les traditions séculaires et les idées du temps, les formes magnifiques de la poésie classique et le genre familier et ironique de l'art populaire, et de présenter à la fois les aspects les plus divers de la nature, toutes les fantaisies de l'imagination, toutes les circonstances de la vie. Et cela sans heurt, sans effort, avec une possession du sujet et de la forme, avec une légèreté et une aisance qui rendent cette poésie unique en son genre dans toute la littérature européenne.

On comprend comment les trophées de l'Arioste éveillèrent chez beaucoup de poètes le désir de nouveaux lauriers dans le genre romanesque. Déjà, à la fin du XVe siècle, *Francesco Bello*, dit l'*aveugle de Ferrare*, avait voulu rivaliser avec Boiardo en écrivant le *Mambriano*, livre de batailles et d'amours où est racontée en quarante-cinq chants la guerre du roi de Bythinie contre Renaud. *Niccolò degli*

Agostini écrivit la suite de l'*Innamorato*, et *Lodovico Domenichi* la recommença pour en corriger la langue et le style; mais sans obtenir de résultat aussi heureux que Berni. *Vincenzo Brusantini* mit en vers l'*Angelica innamorata*; *Lodovico Dolce* laissa six poèmes dont *Le prime imprese d'Orlando*; *Bernardo Tasso* composa l'*Amadigi di Gaula*; *Francesco Tromba* chanta la *Spada d'Orlando*, et *Luigi Alamanni*, *Girone il Cortese*. Enfin, passant les autres sous silence, nous avons, comme dernière tentative du siècle : le *Rinaldo* de *Torquato Tasso*. Déjà plusieurs poètes, tels qu'*Alamanni*, *Trissino*, *Giraldi* et *Bolognetti*, par d'heureux et divers essais, avaient préparé la voie à cette grande œuvre composée suivant l'idée d'Aristote, c'est-à-dire l'unité du sujet et du récit, et avec un certain fond de vérité historique.

Mais dans la société italienne cultivée dominait déjà l'esprit sceptique et réaliste, lequel se joignant au comique qui en fut un effet, amena l'altération de la matière chevaleresque. L'idée d'apporter au poème de *Roland* un ton humoristique, essayée déjà par Pulci, puis par Berni, se trouva curieusement réalisée par le Mantouan *Teofilo Folengo*, né en 1496, deux ans après la mort de Boiardo, et mort en 1544, l'année même de la naissance du Tasse. Suivant l'exemple donné par le Padouan *Tifi Odasi* dans sa *Macheronea* qui eut aussitôt des imitateurs, Folengo, sous le pseudonyme de *Limerno Pitocco*, commença par un *Orlandino* en octaves, plein d'inventions et de verve comique. Sous le pseudonyme de *Merlin Cocai* il publia ensuite le *Baldus*, long poème en hexamètres et en latin macaronique, c'est-à-dire

mêlé de latin classique et de mots en langue vulgaire, grossièrement latinisés. La *Zanitonella* et la *Moschea* complètent le cycle des œuvres macaroniques dans lesquelles Folengo déversa l'abondance de son humeur facétieuse et de sa finesse satirique.

Cultivé comme tous les autres genres littéraires le drame au XVIe siècle, fut toutefois assez dépourvu d'originalité. On sait qu'à l'art élevé de Plaute et de Térence, s'étaient substitués les spectacles cruels du cirque, auxquels accourait la foule corrompue avide de cette contagieuse ivresse de sang et de carnage. Les Pères de l'Église tonnèrent sans relâche contre la férocité de ces spectacles païens, et en détournèrent plus facilement les esprits en entourant de pompes solennelles et attrayantes la célébration des fêtes religieuses.

Et le moyen réussit. Le peuple s'éloigna du théâtre et du cirque et, s'approchant du temple, commença à prendre lui-même certaine part dans la liturgie sacrée, posant inconsciemment les bases du drame religieux. Ce drame, par ses augustes principes, s'étant élargi et perfectionné, autant sous le rapport du sujet récitatif que sous le rapport du nombre, du caractère et des rôles des interprètes, des décors et de tous les artifices de représentation, ne parut plus devoir s'allier à la solennité des cérémonies du culte et à la sainteté du temple. Il se montra alors sur le parvis et sur la place, puis se renferma en des lieux clos plus favorables au mécanisme des scènes et à la commodité des spectateurs. Ainsi le drame sacré, créé en Europe comme antidote et sur les ruines des spectacles païens, se développa du VIIIe au

XVIe siècle. Conservant toujours pour sujet la représentation des mystères de la Passion et des faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, il passa par des phases diverses en prenant des noms divers comme *Lauda spirituale* et *devozione* dans l'Ombrie; *mystères* en France; *sacra rappresentazione* dans la Toscane du XVe siècle, etc.

Commencé en latin, puis mêlé de latin et d'italien drame farsite), ce genre de drame finit par s'écrire chez nous entièrement en langue vulgaire dans la seconde moitié du XIIIe siècle, et arriva à sa plus grande perfection dans le XVe, par l'œuvre des poètes toscans Feo Belcari, Antonio Alamanni, Bernardo Pulci, Laurent de Médicis, etc., qui nous laissèrent de beaux modèles de *sacre rappresentazioni.* Le mètre fondamental est l'octave, mais il varie dans les morceaux lyriques avec tendance au vers bref. Quant à la composition intérieure, les *sacrées représentations* semblent être toutes sur un modèle unique. Un ange paraît sur la scène et annonce le sujet, puis revient pour la clôture du spectacle, avec la *licenza* où est expliquée la morale du fait représenté, et où l'on remercie les spectateurs. N'étant pas partagé par actes et par scènes, les intervalles étaient remplis par des personnages symboliques qui chantaient des morceaux lyriques relatifs à ce fait, par des scènes mimées et de la musique. Si à cela l'on ajoute l'art ingénieux où des artistes célèbres comme Cecca, Ghiberti, Brunelleschi, Vinci, rivalisèrent pour le perfectionnement de la représentation dans la partie mécanique, on comprendra aisément comment le *dramma liturgico*, créé dans le temple, devenu *lauda drammatica*

et *devozione* dans les assemblées des fidèles, puis élevé à une forme d'art et à un spectacle public dans la *sacra rappresentazione*, prépara le théâtre moderne.

Malgré son origine essentiellement populaire, la représentation sacrée n'était en réalité qu'une forme de l'art, et c'était ainsi que la cultivaient amoureusement ceux des poètes chez qui ne subsistait plus ce sentiment religieux ardent qui l'avait d'abord inspirée. Politien, l'un des premiers à donner l'exemple de revenir à l'italien, fut aussi l'un des premiers à changer de sacré en profane le sujet de la représentation [1]. Son *Orfeo*, composition de circonstance, représentée à Mantoue en 1474, est exactement modelée sur la sacrée représentation, mais un sujet mythologique est substitué au sujet religieux. Au lieu des mystères de la Passion ce sont les aventures du poète fabuleux de la Thrace. Le monde classique fait ainsi irruption et pénètre dans les derniers retranchements de l'art médiéval. Le drame lui-même ne sera plus que l'imitation de la comédie et de la tragédie latine. Et en effet, puisque la représentation sacrée ne répondait plus à l'esprit *paganisé* des hommes cultivés du XVIe siècle, pourquoi persister à en garder les formes? On suivit donc l'exemple donné par Politien dans l'*Orphée*. Au sujet religieux on préféra substituer l'intrigue vulgaire et un mélange de sentiments profanes. A l'enthou-

1. Les sujets païens qui furent dramatisés au XVIe siècle ne manquent pas. Citons à titre de curiosité l'*Achilles* d'*Antonio Loschi;* la *Proque* de *Gregorio Correr*, l'*Hiempsal* de *Leonardo Dati*, la *Prolixena*, qu'on croit de *Leonardo Bruni*; le *Philodoxus* de *L. B. Alberti;* la *Chrisis* d'*Ænéas Sylvius Piccolomini* (Pie II).

siasme avec lequel les poètes populaires, dans la simplicité et la ferveur de leur foi, exprimaient lyriquement le sentiment religieux, succéda le comique des railleries, des friponneries, des obscénités qui constituaient le fond du théâtre latin, amplement reproduit dans la comédie italienne du XVIᵉ siècle. A cette conception nouvelle et à ce ton nouveau du drame, l'octave et autres mètres lyriques ne pouvaient plus s'adapter, aussi firent-ils place à la prose ou aux hendécasyllabes, et nous eûmes la nouvelle comédie de Bibbiena et de l'Arioste.

Bernardo Dovizi (1470-1520), évêque de Bibbiena, composa, vers 1513 la *Calandra* tirée des Ménechmes de Plaute, tissu d'intrigues et de gravelures. L'Arioste écrivit cinq comédies en vers *sdruccioli*[1] : La *Cassaria*[2], le *Negromante*[3], *I suppositi*[4], la *Léna*[5] et la *Scolastica*, dans lesquelles, si la morale est plus respectée, l'imitation latine n'est pas moins servile. Très immorale aussi est la *Mandragore* de Machiavel, auteur d'une autre comédie moins appréciée, la *Clizia*. N'imitant point mot à mot tel ou tel classique, il sait mieux que tout autre peindre avec un coloris vif et un vrai sens de l'art les caractères de son temps. Le *Candelaio* de Giordano Bruno, sans être exempt du vice commun aux auteurs de comédies de cette époque, la licence, ne manque pas d'originalité dans l'idée et de naturel dans le style. Style vif et facile aussi, avec une cer-

1. Vers italiens dont le dernier accent sur la dernière syllabe est suivi de deux syllabes atones.
2. Comédie du coffre.
3. Le Nécromancien.
4. Histoire de substitution.
5. L'entremetteuse.

taine originalité, dans les cinq comédies de Pietro Aretin : le *Maniscalco*, la *Cortigiana*, la *Talanta*, l'*Ipocrito*, le *Filosofo*.

Ces comédies sont les meilleures du siècle. A côté se placent pêle-mêle une quantité d'autres travaux. Citons le *Vecchio amoroso* de *Donato Gianotti*, l'*Aridosia* de *Lorenzino de Médicis* ; le *Furto* (le larcin) la *Cofanaria*, les *Bernardi* de Francesco d'Andora (1499-1558), la *Sporta* [1] et l'*Errore* de J.-B. Gelli; les *Straccioni* [2] d'*Annibal Caro* ; la *Fontana*, l'*Astrologo* et autres comédies du Napolitain G.-B. della Porta (1535-1615), la *Gelosia*, la *Strega*, la *Spiritata*, la *Pinzocchera*, l'*Arzigogolo* de Lasca, les *Lucidi* et la *Trinuzia* de *Firenzuola*; les *Simillimi* [3] de Trissin ; la *Dote*, la *Moglie*, les *Incantesimi*, l'*Assiuolo*, etc., de *Cecchi* (1518-1537), également auteur de représentations sacrées dans les formes de la comédie classique.

La comédie italienne du XVIe siècle dans l'ensemble, en exceptant parfois Machiavel et Bruno, manque d'originalité autant dans l'invention que dans l'image, et presque sans exception, dépasse trop librement les bornes de la saine morale. Mais on ne saurait lui refuser sans injustice la vivacité, l'abondance et l'aisance d'une langue très pure, la spontanéité, la rapidité du dialogue, et la fécondité du véritable esprit comique.

Ces dernières qualités, gâtées par la trivialité et la grossièreté, se rencontrent souvent aussi dans le théâtre populaire, toujours amplement cultivé dans

1. L'Aululaire.
1. Les Gueux.
3. Les Ménechmes, *les jumeaux*.

les différentes régions de la Péninsule. Nous avons aussi les *farse* (farces) du Napolitain *Pietro Antonio Caracciolo* et de *Giovan Luigi Alione* d'Asti, mais on peut dire que la véritable comédie dialectale fut la création du Padouan *Angelo Beolco* surnommé *Ruzzante* (1502-1542).

Moins réussie que la comédie, la tragédie se trouvait gênée souvent en s'assujettissant à l'imitation d'un mauvais modèle, le théâtre de Sénèque plus généralement étudié que le théâtre grec. Le Trissin (1478-1559), dans l'idée d'innover et dans le désir de donner à l'Italie la première tragédie régulière, gâta, avec la *Sophonisbe* (1524), un beau sujet dont le sentiment tragique avait déjà inspiré à Pétrarque un des plus beaux épisodes de son *Africa*. Giovanni Rucellai (1475-1526), auteur d'un *Oreste*, d'imitation classique, reconstruisit non moins classiquement dans sa *Rosmunda* la légende lombarde de la mort d'Alboin. L'Arétin écrivit la tragédie *Orazia*, Sperone Speroni la *Canace;* Giambattisto Giraldi Cinzio, l'*Orbecche;* Pomponio Torelli, la *Mérope;* Lodovico Dolce la *Marianne;* Le Cieco d'Adria (Luigi Groto), la *Dalila* et l'*Adriana;* Orlando Poretti, le *Cesare;* Luigi Alamanni, l'*Antigone;* Lodovico Martelli, la *Tullia;* Muzio Manfredi, la *Semiramide;* Torquato Tasso, le *re Torrismondo*, tragédie prolixe calquée sur l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, que Sénèque avait déjà imité peu heureusement. En général la tragédie du XVIe siècle, ne laissa pas de monuments vraiment dignes de remarque et révélant les traces de cette perfection artistique à laquelle ce siècle était parvenu dans presque toutes les autres formes de l'art.

L'idylle grecque et l'églogue latine, devenues dans l'*Admète* de Boccace et dans l'*Arcadie* de Sannazzar une sorte de petit poème pastoral, renforcées ensuite par la puissance de l'élément dramatique, arrivèrent à un perfectionnement nouveau au XVIe siècle. *Galeotto del Carretto*, *Bernardo Bellincioni*, *Serafino dell' Aquila*, *Luigi Tansillo* donnèrent à l'églogue plus de variété de mètre et d'allure dans le dialogue, pendant que *Baldassare Castiglione* dans *Tircis* donnait au sujet pastoral la forme et le mètre de la représentation sacrée. Celui qui le premier composa un vrai drame pastoral est le ferrarais *Agostino de' Beccari*, avec le *Sacrificio* (1554). On cite ensuite le *Sfortunato* d'Agostino degli Arienti, l'*Egle* de *Giraldi* et l'*Aretuse* d'*Alberto Lollio*. Puis on eut les chefs-d'œuvre du genre, l'*Aminta* du *Tasse* et le *Pastor fido* de *Guarini*, suivis de la *Filli in Sciro* de *Guidobaldo Bonarelli*, et de l'*Alceo* d'*Antonio Ongaro*. L'*Aminta* et le *Pastor fido* se distinguent par d'admirables qualités de style et de langue : grâce, élégance, harmonie et aisance. Dans l'*Aminta* (1573) passe un souffle de molle sensualité et de délicat sentimentalisme. Dans le *Pastor fido* (1585) au contraire, le sentiment de la réalité est plus vif et la convenance des mœurs plus respectée. L'*Aminta* est certainement une œuvre d'une poésie plus tendre et plus chaude, et d'une facture plus délicate, mais le *Pastor fido*, plus serré, plus étudié, s'inspire d'un sentiment plus pur et plus ferme de la vérité sociale et morale.

L'imitation pétrarquiste, qui avait prévalu dans la poésie au XVe siècle, s'imposait encore au XVIe, et si grand que fût le nombre des poètes, il n'y eut chez

aucun de véritable personnalité ni de grandeur. Sannazzar, Boiardo, l'Arioste, Trissin, Bernardo Tasse, Molza, Bembo, Caro, Della Casa, Angelo di Costanzo, Luigi Alamanni, durent presque tous leur différente célébrité à d'autres œuvres littéraires. Mais comme poètes lyriques on peut leur reconnaître à tous le même défaut capital, l'imitation de Pétrarque. Quelques-uns il est vrai, comme Sannazzar, Tansillo, Costanzo, apportent dans cette imitation ce sentimentalisme méridional qui les distingue un peu des autres, et Galeazzo de Tarsia a certaine note d'une véritable et puissante originalité.

Le plus personnel peut-être des poètes d'amour de ce siècle est *Michel-Ange-Buonarroti* (1474-1564), dont les sentiments chauds et les nobles pensées s'expriment souvent en un style énergique et concis. *Vittoria Colonna* (1490-1547), très célèbre parmi les poètesses d'alors (*Tullia d'Aragone*, *Laura Terracina*, *Veronica Gambara*), est correcte et élégante, mais manque de spontanéité et, pour vouloir être profonde, est souvent froide. *Gaspara Stampa* de Padoue (1524-1554), qui chanta en vers brûlants son amour malheureux pour Collattino, comte de Collalto, est au contraire ardente de sentiment et débordante de verve. Le dernier et le plus grand lyrique de cette période, ayant laissé une trace profonde dans presque tous les genres littéraires de cette époque est *Torquato Tasso* (1544-1595). On a de lui quantité de sonnets, de madrigaux et de canzone, soit d'amour, soit de sujets de circonstance.

On aperçoit chez lui aussi l'imitation pétrarquiste, mais si la phrase et l'image s'imposent souvent au

poète, presque toujours la pensée est originale et le sentiment ardent et sincère.

Fidèles à l'exemple de Pétrarque, la plupart des poètes du xvi[e] siècle écrivirent d'amour, mais beaucoup aussi s'essayèrent dans la poésie bucolique sans y réussir, *Molza*, *Tibaldeo*, *Baldi*, *Bernardo Tasso*, *Rota* et quelques autres. La poésie politique ne présente que deux champions dignes de remarque : l'*Alamanni* et *Guidiccioni*. De ce dernier on remarque particulièrement les sonnets énergiques où il exhale sa douleur de voir son pays déchiré et asservi.

Claudio Tolomei de Sienne est cité pour avoir tenté de faire revivre les mètres classiques dans la langue italienne, suivant l'exemple déjà donné par Léon Battista Alberti. Exemple suivi ensuite différemment par Chiabrera et Fantoni, et récemment par Carducci. La manière de Tolomei fut la plus stricte, car il associa, avec un résultat assez heureux, hexamètres et pentamètres selon la prosodie latine, par longues et par brèves, par *arsis* et *thésis*, comme en ce madrigal qui ne manque pas de grâce mais peut paraître un peu précieux :

Questi soavi fiori, queste erbe e queste novelle
Rose pur or colte da innamorata mano,
E'n ghirlanda poi dolcissimamente legate,
Là 've natura vedi d'un pari ed arte gire,
Al crin biondo sopra, Lice candida, ponle, et adorna
Lor di vaghezza tua, te di vaghezza loro ;
E mostra, in sembianza pari, come poco ti possa
L'alma natura mai vincere, et arte meno [1].

1. Ces fleurs suaves, cette verdure, ces roses fraîches, liées en guirlande, où tu vois l'art gracieusement uni à la nature, mets-les sur ta chevelure blonde, Lice candide, et orne-les de ta beauté ; de leur beauté embellis-toi, et en formant une seule beauté,

Cultivée au XVIe siècle comme au XIVe et au XVe, la poésie burlesque eut sa principale gloire dans *Francesco Berni* (1496-1535), qui recréa de façon humoristique le *Roland amoureux* de Boiardo et fut le « *Maître et le père du style burlesque* », ainsi que le proclame *Lasca*, son admirateur et son disciple.

Il naquit en Toscane, entre 1496 et 1497. Très jeune il revêtit l'habit ecclésiastique et entra au service du cardinal Bibbicena son parent, auteur de la *Calendra*, puis chez d'autres. Mais d'esprit indépendant et ne se sentant pas fait pour aliéner sa liberté, il se retira à Florence en 1526 et obtint un canonicat à la cathédrale. Il entra en relations avec les Médicis pour son malheur, car s'étant refusé à porter le poison au cardinal Salviati, cet honnête homme mourut à son tour empoisonné en 1535. Il laissa trente-deux *capitoli* et un grand nombre de sonnets, tournant de manière plaisante des sujets sérieux comme *Aristotile*, la *Pesta*, ou traitant avec une gravité affectée et une continuelle équivoque des sujets légers et burlesques comme les *Pesche*, les *Anguille*, les *cardi*, le *caldo del letto*, et autres semblables. Son esprit était souple et fin, mais il ne sut pas éviter les gravelures qui souvent donnent lieu aux allégories peu voilées de ses *capitoli*, cependant agréables à lire en ce qu'ils sont une mine abondante de mots heureux toujours justes, en une langue simple et naturelle, et de saillies paraissant toujours promptes et spontanées, sans recherche ni affectation.

Lasca, nom académique d'*Anton Francesco Grazzini* (1503-1583), dont l'esprit se révéla aussi

montre que jamais ni la nature, ni l'artifice ne peuvent triompher de toi.

dans la poésie burlesque, sut la rendre en une langue également vive et pure, rivalisant en extravagances et en bouffonneries avec Berni, et méprisant comme lui les *petrarcherie, squisitezze, bemberie* (1), qui ont *suffisamment rassasié et fatigué*. Des imitateurs de Berni c'est le seul qui ne soit pas indigne du maître. Les autres, Caro, Casa, Firenzuola, Molza, Francesco Copetta, Ercole Bentivoglio, s'éprouvèrent sans succès dans le genre bernesque, et la célébrité de leur nom n'est arrivée jusqu'à nous que parce qu'ils réussirent en d'autres genres littéraires.

Après l'œuvre bizarre de Teofile Folingo, la *Maccheronea*, les poèmes burlesques n'eurent pas un meilleur sort, et la *Gigantea* d'Amelunghi, la *Nanea* de Lasca, ne sont plus que des souvenirs d'érudition.

La satire, glorieuse création des Latins, réapparut au XVIe siècle, et l'*Arioste*, le premier, la cultiva dignement. Il écrivit sept satires en tercets, belles par les pensées élevées, les maximes sages et pratiques, par le style vif et rapide, les saillies fines, les bons mots presque toujours courtois. L'auteur, dans ces satires, tient de la manière simple et pondérée d'Horace, bien plus que de la concision énergique de Perse et de la virulente invective de Juvénal. Il parle pour des amis et pour la famille, donnant ses conseils, exposant sa pensée sans prétentions de moraliste, dans une langue simple et aisée, variant la monotonie du discours par des apologues et des anecdotes, associant des idées et des choses disparates le plus aisément et le plus naturellement, sans se laisser aller jamais à la vulgarité et très rarement

1. Imitations de Bembo.

à l'ironie amère et à la satire mordante. Après l'Arioste on mentionne, parmi les satiriques, *Antonio Vinciguerra*, *Ercole Bentivoglio*, *Luigi Alamanni*, *Molza*, *Lasca*, l'*Arétin*, *Pietro Nelli*, et quelques autres de moindre valeur.

Ainsi que d'autres formes de la littérature classique, les auteurs du xvie siècle imitèrent le poème didactique que Virgile et Lucrèce avaient élevé si haut. Nous eûmes donc quelques poèmes didactiques en latin dus à de célèbres lettrés tels que Scipione Capece, Girolamo Vida, Girolamo Frascatoro, Pietro Borgeo. En italien on cite comme les principaux, la *Caccia* d'Erasmo Valvasone, la *Nautica* de Bernardino Baldi, la *Bâlia* et le *Podere* de Luigi Tansillo, les *Api* de Rucellai, la *Coltivazíone* de Luigi Alamanni, et enfin les *sept journées de la création du monde* de Torquato Tasse.

De tous ces poèmes, les *Api* (abeilles) et la *Coltivazione* (l'agriculture) ont pu garder une très réelle célébrité par la chaleur et l'élégance d'un style aisé, l'abondance et le charme d'une langue très pure, mais non par la matière assez aride en elle-même et peu poétique, qui demandait à être entremêlée d'épisodes lyriques, presque dramatiques, n'ayant au fond rien de commun avec le genre didactique désormais du domaine exclusif de la prose.

On a vu comment, au xive siècle, la prose historique n'eut d'autre forme que la chronique, sèche et moins qu'ornée, tout à fait négligée même, exception faite de l'œuvre de Compagni. Au xve, quand toute personne instruite devait faire usage du latin, la prose de la chronique fut plus que jamais rustique,

aride et incorrecte. Au XVI[e] revient l'honneur, et à *Machiavel* en particulier, d'avoir élevé la prose historique à une véritable forme d'art, en même temps qu'à une grande hauteur de pensée morale et sociale.

Né en 1469, nous le voyons en 1498 nommé secrétaire de la Chancellerie des *Dix pour la liberté et la paix*, restant dans cette charge pendant quatorze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1512 où, cette magistrature étant abolie et lui soupçonné d'avoir conspiré avec Pietro Paolo Boscoli contre les Médicis, il fut dispensé du service, puis emprisonné et mis à la torture. S'étant retiré ensuite dans sa campagne de San Casciano, il composa le *Principe*, et commença les *Discorsi*, fruit de connaissances très étendues et d'une étude très approfondie de l'histoire de l'antiquité. Quelques années après, les Médicis, toujours en défiance, le chargèrent de missions de courte durée et indignes de sa science et de son expérience. Ces missions, étant pour lui une cause d'humiliations et d'amertumes répétées, contribuèrent à abréger sa vie tourmentée. Il mourut le 22 juin 1527.

Parmi les œuvres de Machiavel, il faut d'abord en raison de la date (1513) et de l'importance, citer le *Prince*, ouvrage court, mais serré et fort, où est distillé le suc de toute la science historique, de toute l'expérience politique, de toutes les idées sociales réfléchies du grand penseur. Il fut en effet le premier des Italiens auquel on puisse attribuer une idée relativement claire et moderne de l'unité de la patrie, idée qu'il commence à développer dans le *Prince*. Mais comme les moyens qu'il indique à son prince idéal pour parvenir à un noble but sont perfides et impitoyables, ainsi fut condamné comme pervers

et impie, l'auteur lui-même et il n'est pas d'injures et d'imprécations qu'on n'ait lancé contre lui. Ceux qui plus tard eurent l'intelligence et le sens de son œuvre et l'interprétèrent avec indulgence, ne lui attribuèrent pas moins les plus étranges desseins. Celui-ci prétendait que sous couleur d'instruire le prince, il avait voulu montrer au peuple les artifices pervers de la tyrannie, et de cette opinion dut être Ugo Foscolo, lorsqu'il disait de Machiavel dans les *Sepolcri :*

. . . . Quel grande
Che temprando lo scettro ai regnatori
Gli allor ne sfronda ed alle genti svela
Di che lagrime grondi e di che sangue[1].

Celui-là pensait que l'auteur se proposait d'amener les tyrans aux derniers excès afin que le peuple, lassé, s'insurgeât et s'affranchît. D'autres émirent des opinions plus ou moins fantaisistes. Mais la vérité est que Machiavel visait à fonder en Italie un État puissant. A cela il encourageait son prince, faisant servir, pour ce but utile et honnête, ces moyens malhonnêtes employés alors par tous les princes, et qu'il n'était pas au pouvoir de Machiavel ni d'aucun autre, d'empêcher ou de changer. Esprit pratique et positif, il tend à son but avec toutes les forces vives et avec tous les moyens que lui permet son temps. Si ces moyens sont mauvais, comme il ne lui est pas donné d'en trouver de bons, il les emploie tels qu'ils sont plutôt que de faillir au but sacré. Et même, précisément pour faire cesser l'abus de ces *moyens*

1. Ce génie qui des rois, dévoilant à tous la tyrannie, arracha sans pitié de leur front menaçant les lauriers qu'ont flétris tant de pleurs et de sang. (*Traduction de Chastenet.*)

indignes, Machiavel conseille de les adopter afin de pouvoir établir une sorte d'unité de l'Italie, espérant que l'unité une fois faite, la liberté et l'ordre en seront la conséquence immédiate. Par là il devient évident que cette formule, la *fin justifie les moyens,* dans laquelle on a voulu tout à la fois résumer et condamner la politique du grand citoyen, n'exprime pas exactement son idée et ne peut être une base pour s'en former un jugement exact. En règle de stricte morale certainement il n'est pas d'homme honnête qui approuve l'emploi de moyens trompeurs et criminels, même quand ils tendent à une *bonne fin.* Mais quand on n'a pas le choix des *moyens,* quand au contraire les *moyens mauvais* sont nécessaires et inévitables et que, même sans *cette bonne fin,* on ne peut empêcher qu'ils soient adoptés, les tourner au bien est non seulement excusable, mais est œuvre sage.

Des vingt-six chapitres composant l'ouvrage du *Prince,* les quatorze premiers traitent presque théoriquement des différentes sortes de principats et des diverses qualités de la milice. Les doctrines peu orthodoxes sont spécialement renfermées dans les chapitres allant du quatorzième au vingtième. Machiavel, dans le quinzième, établit d'abord qu'il lui a *paru plus opportun de poursuivre la vérité effective des choses que l'imagination de cette vérité.* De là il conclut qu'il vaut mieux user de moyens, même mauvais, quand ils sont nécessaires à la conservation de l'État. *Car si l'on veut bien tout considérer, telle chose qui semble bonne causerait votre perte si vous la suiviez, et telle autre qui paraît mauvaise sera, en la suivant, votre sécurité et votre bien.*

Dans le seizième chapitre il parle de la libéralité

et dans le suivant, ose conseiller à son prince de *dédaigner de passer pour cruel afin de tenir ses sujets unis et en respect. Observer sa parole*, dit-il dans le dix-huitième, est chose la *plus louable chez un prince;* puis il démontre ensuite que la nature de l'homme, mauvaise et changeante, ne permet pas toujours l'emploi des moyens honnêtes; aussi *un prince prudent, exempt de faiblesse, peut ne pas tenir sa parole si le maintien de cette parole tourne contre lui, ou si les causes qui la lui avaient fait donner n'existent plus.* Au dix-neuvième chapitre il invite son prince à éviter le mépris et la haine; parle, dans le vingtième, de la double utilité des forteresses; consacre le vingt-et-unième à montrer qu'il est nécessaire à un prince d'acquérir une bonne renommée et indique les moyens à prendre pour cela; le vingt-deuxième au choix de ses secrétaires; le vingt-troisième au devoir qu'il a de fuir les adulateurs; dans le vingt-quatrième il examine les causes qui ont fait perdre l'État aux princes italiens; discute dans le vingt-cinquième sur la Fortune et les moyens à lui opposer; enfin, dans le dernier, avec une puissance d'arguments et une éloquence vraiment admirable, il exhorte son *Prince*, Laurent Pierre de Médicis, à *délivrer l'Italie des barbares*, et en terminant : « *Il ne faut donc pas laisser passer cette occasion afin de montrer à l'Italie le rédempteur si longtemps attendu. On ne saurait exprimer avec quel amour il serait reçu dans toutes ces provinces qui ont souffert des invasions étrangères, avec quel désir de vengeance, avec quelle foi persistante, avec quelle dévotion, avec quelles larmes... A tous est odieuse cette domination*

barbare. Que votre illustre maison assume donc cette tâche avec le courage et l'espoir que donnent les justes entreprises, afin que sous ses enseignes, la patrie se trouve relevée et que sous ses auspices, se vérifient ces mots de Pétrarque :

Virtù contro a furore
Prenderá l'arme e sia 'l combattere corto;
Chè l'antico valore
Negl' italici cor non è ancor morto [1].

Les *Discorsi* devaient être le commentaire complet de l'Histoire de Tite-Live, mais ils ne dépassèrent pas la première décade. Dans ces entretiens les événements de la république romaine sont célébrés avec de constants rapprochements entre les événements d'Italie et de Florence pendant les XVe et XVIe siècles. Le style est moins ferme et moins serré que dans le *Prince*, mais la force des raisonnements, l'abondance, l'à-propos, la justesse des citations et des rapprochements historiques, sont remarquables. Cet ouvrage est divisé en trois livres. Dans le premier il est parlé des différents procédés avec lesquels on fonde les États et de leurs règlements intérieurs. Dans le second, des moyens de les maintenir et de les étendre. Dans le troisième, des actes plus particulièrement aptes à les agrandir ou à les perdre. L'idée de l'auteur est de démontrer comment la politique peut vraiment tirer de l'histoire des enseignements profitables, et comment l'histoire de Rome, par sa beauté et sa grandeur, est l'exemple et la preuve indéniable de ce qu'il convient de faire pour la prospérité et le maintien des États.

1. Le courage s'armera contre la fureur et le combat sera court, car l'antique valeur n'est pas morte encore dans les cœurs italeins.

Comme le dit très bien Settembrini, Machiavel qui, dans le *Prince,* enseigne à constituer un État, et dans les *Discours,* à le gouverner, cherche, dans les *Dialogues sur l'art de la guerre*, à le défendre. Composés comme les *Discours* entre 1513 et 1521, ces *Dialogues*, à cause de leur sujet très spécial, cependant traité avec beaucoup d'autorité et une rare compétence, sont aujourd'hui d'une lecture peu attrayante et peu intéressante, mais par la langue choisie et le style limpide, comptent parmi les principales œuvres de Machiavel. Il développe dans ces dialogues, avec beaucoup d'ampleur et de science, le principe d'une armée nationale et sa nécessité. Pour obtenir l'*unité* de la patrie dont le premier il conçut l'idée, il lui fallait une armée à elle, bien ordonnée. Cette idée fut constante chez Machiavel. Il l'exposa dans le *Prince,* l'eut sans cesse à l'esprit en écrivant maints passages de son *Histoire de Florence*, et l'expliqua avec une rare expérience dans l'*Art de la guerre*, terminant par cette déclaration prophétique : « Je vous certifie que quiconque de ceux ayant aujourd'hui un État en Italie, entrera d'abord dans cette voie (des milices régulières nationales) l'emportera sur tout autre seigneur de cette province [1]. »

Les *Storie fiorentine,* commencées à la requête du cardinal Jules de Médicis protecteur des lettres à Florence, lui furent offertes avec dédicace en 1525, après son élévation au Pontificat sous le nom de Clément VII. Le cardinal avait demandé que cette *Histoire de Florence* commençât en 1434, mais

1. On sait que le premier organisateur des milices nationales en Italie fut Emmanuel Philibert, duc de Savoie.

Machiavel, trouvant que les auteurs précédents n'avaient pas tenu suffisamment compte des événements intérieurs de la cité, prit le parti de remonter aux premières origines de Florence, faisant précéder le récit, comme autrefois Thucidide pour la Grèce, d'un rapide et excellent abrégé de l'histoire générale de l'Italie, depuis la chute de l'empire romain jusqu'en 1434. Ce résumé occupe le premier des huit livres qui composent l'ouvrage. Les trois livres qui suivent rapportent l'histoire de Florence depuis ses origines jusqu'en 1434 ; les quatre derniers l'histoire de Florence, et en partie celle de l'Italie, de 1434 à 1492. Chaque livre porte en tête une petite préface avec réflexions morales et politiques tirées du fond des choses rapportées, et exposées sous forme de doctrines historiques abstraites. Ces exordes, par la profondeur des idées comme par la rigueur de logique, et par la forme noble toujours adaptée au sérieux du sujet, sont vraiment dignes d'une complète admiration. Dans cet ouvrage de Machiavel, la science de l'histoire trouvera cependant quelque chose à désirer. Les événements et les dates ne sont pas toujours exactement vérifiés, et l'auteur ne sut pas, ou ne voulut pas mettre bien en relief les vraies circonstances des faits, ni accompagner l'exposé des troubles intérieurs de la cité, de la description de son état économique. Néanmoins, l'intelligence parfaite, la représentation vivante, chaude, presque dramatique, des faits en action, la connaissance des mœurs et des passions humaines, le caractère des personnages, marqué en traits brefs presque toujours d'une surprenante vérité, la clarté et la force du style, forment un ensemble de qualités pouvant disputer la primauté

à n'importe quelle autre prose de notre littérature.

A côté de ces œuvres supérieures nous avons de Machiavel beaucoup d'*opere minori* de caractère historico-politique. Telles sont les *Légations*; la *Vie de Castrucio Castracani*; le discours *sur les affaires de Pise*, un autre *sur la manière de traiter le peuple révolté de la Valdichiana*, la description *de l'attitude gardée par le duc de Valentino dans le meurtre de Vittelozzo da Fermo et autres seigneurs des Marches*, et plusieurs écrits de même nature, avec un assez grand nombre de *lettres*.

Moins profond que Machiavel et moins bon écrivain, *Francesco Guicciardini*, (1480-1540) fut plus impartial et plus pénétrant dans la recherche des faits. Très versé dans les affaires publiques, grand soutien de la puissance des Médicis à Florence, il nous laissa, parmi quelques traités politiques, des *Ricordi* politiques et privés et deux ouvrages historiques : la *Storia fiorentina* et la *Storia d'Italia*. La première embrasse une période plus étendue que l'Histoire de Machiavel, c'est-à-dire de 1378 à 1509, et bien que ne valant pas celle-ci par l'art de la composition et du style, elle lui est supérieure par la narration achevée et impartiale des événements survenus au dedans comme au dehors de la République. La *Storia d'Italia*, à partir de la descente de Charles VIII, est une œuvre vraiment magnifique par l'étendue du plan, la largeur de vues et la finesse d'observation ; mais, avec cette regrettable habitude d'imiter servilement les Latins, elle est écrite avec des artifices de style, un enchevêtrement de périodes, parfois avec une amplification et une prolixité qui en rendent la lecture

fatigante et peu agréable. Très limpides au contraire sont les maximes qui forment l'ouvrage posthume intitulé *Ricordi politici e civili.* Guichardin écrivit aussi certaines *considérations sur les discours de Machiavel*, exposant des idées pratiques, tempérant ce qu'il y a d'excessif et d'absolu dans la doctrine du secrétaire florentin. Les *Discours politiques* et le dialogue *sur le gouvernement de Florence* complètent l'œuvre politico-littéraire de Guichardin.

Ces deux historiens sont les principales lumières de la littérature historique et politique du xvi[e] siècle. Autour d'eux se presse une pléiade d'historiens secondaires dont nous ne citerons que les plus dignes.

Parmi les historiens politiques on remarque le florentin *Donato Gianotti* (1492-1572), qui exposa ses idées d'homme d'État dans un traité *sur la république florentine* et dans un *discours sur les choses d'Italie. Paolo Paruta*, homme d'État à Venise (1540-1598), laissa trois livres de dialogues, *Della perfezione della Vita politica,* une *Storia veneziana*, une histoire de la *Guerra di Cipro* et un *Soliloquio,* sorte de confession qui rappelle le *Secretum* de Petrarque. Le piémontais *Giovanni Botero* (1540-1617) compila les *Relazioni universali*, traita *Delle cause della grandezza delle citta* et distilla la quintessence de sa science politique dans l'ouvrage estimé *Della ragione di Stato.* Viennent ensuite avec moins de réputation, le génois *Uberto Foglietta,* qui écrivit *sur les choses de la république de Gênes;* le florentin *Bartolomeo Cavalcanti ; Gaspare Contarini* et *Sebastiano Erizzo* de Venise ; *Francesco Zottini* de Volterra.

Florence compte aussi, avec ses deux grands histo-

riens, *Benedetto Varchi* (1502-1565), auteur d'une prolixe mais consciencieuse et élégante « Histoire florentine » de 1527 à 1538. De *Bernardo Segni* on a les « Histoires florentines » de 1527 à 1555. De *Filippo de' Nerli* (1485-1556), les « Commentaires sur les événements publics survenus dans la ville de Florence, de l'année 1215 à 1537. » De *Jacopo Nardi* (1476-1553), « De l'histoire de la ville de Florence. » De *Giovanni Battista Adriani* (1513-1579), une « Histoire de son temps. » De *Pier Francesco Giambullari* (1495-1555), une « Histoire de l'Europe de 887 à 947 », sans valeur par la narration des faits, mais belle par la langue et le style. *Bernardo Davanzati Bostichi* (1529-1606), avec une version de Tacite, laissa « l'Histoire du schisme d'Angleterre. » *Jacopo Pitti* (1519-1589), une « Histoire de Florence. » Dans le Midi on remarque *Angelo di Costanzo* (1507-1591), *Scipione Ammirato* (1532-1601), *Camillo Porzio* (1526-1603), qui imita Salluste dans la « Conjuration des barons de Naples », petit ouvrage plein d'éloquence et de belles et hautes pensées. Dans le nord *Paruta* déjà cité, et *Pietro Bembo* (1470-1547), avec son « Histoire vénitienne » en latin, puis traduite en italien. En latin écrivirent aussi : *Giampietro Maffei* de Bergame (1535-1603), dont « l'Histoire de la conquête des Indes » fut traduite par *Francesco Serdonati*; *Paolo Giovio* (Paul Jove), de Côme (1483-1552), qui laissa « Historiarum sui temporis ». Le Génois *Uberto Foglietta* et *Jacopo Bonfadio* de Salò écrivirent en latin des « histoires de Gênes. »

La biographie a une place à part dans la prose historique. *Giorgio Vasari* (1511-1574) se distingue par-

ticulièrement, et écrivit avec une aisance de langue et de style, une abondance de détails, plusieurs volumes sur les « Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti »; *Bernardino Baldi*, d'Urbin (1553-1617), laissa les « Vite de Federigo e Guidobaldo, duchi d'Urbino », élégamment écrites et très estimées; *Jacopo Nardi* raconta la « Vita del Giacomini Tebalducci »; *Bernardo Segni*, celle de « Niccolò Capponi »; *Ascanio Condivi*, celle de « Michel-Ange ».

L'autobiographie, avec les *Mémoires* de Guichardin déjà cités, et du *Soliloque* de Paruta, qui tiennent un peu de ce genre, compte une œuvre très originale et très célèbre, la « Vie de Benvenuto Cellini » de Florence (1500-1570). Esprit étrange et fort, ciseleur et sculpteur de grand talent, Cellini devint sans peine et sans étude écrivain de valeur par ses excellents traités sur la sculpture et sur la peinture, et par le récit des divers événements de sa vie agitée, qu'il rapporte avec une liberté et une clarté que rien n'égale dans la littérature de ce siècle. Mais dans la chaleur et le naturel de la composition, employant la langue vive du discours familier, li n'est pas sans commettre de nombreux idiotismes, anacoluthes et autres fautes de grammaire, qui peuvent, étant placées à propos, donner du mouvement, de la clarté et de la force à la phrase, mais qui ne sauraient être imitées sans une grande expérience.

Pendant le XVIe siècle une théorie philosophique originale paraît en Italie, abordant avec hardiesse les plus graves problèmes et cherchant à ébranler l'autorité séculaire d'Aristote. L'histoire de la pensée humaine rappellera donc avec honneur *Bernardino*

Telesio, *Pietro Pomponazzi*, *Tommaso Campanella* et *Giordano Bruno* qui mourut en 1600 sur le bûcher, martyr de la science. D'autres, sans s'élever à la hauteur de la nouvelle philosophie spéculative, s'en tinrent à une philosophie pratique et, aidés par une expérience sûre, par une intuition juste de la vie réelle, par un goût classique formé, écrivirent d'excellents traités de saine et bonne morale, dissertèrent platoniquement sur l'amour ou sur l'art, sur la littérature et la langue. La forme classique du dialogue que la Renaissance avait fait revivre, était la forme préférée de ces auteurs. *Bembo* laissa un traité dialogué sur la *langue vulgaire* avec le titre de *Prose*, et les *Asolani*, dissertation étendue et élégante sur la théorie de l'amour platonique. *Sperone Speroni*, *Agnolo Firenzuola* écrivirent des dialogues moraux (*Ragionamenti d'amore*); *F. Doni* (*I marmi*); *Giambatista Gelli* (*I Capricci di Giusto Bottaio* et la *Circe*); de même que *Torquato Tasse*, *Alessandro Piccolomini*, *Mario Equicola*, *Giuseppe Betussi*, jusqu'à la courtisane *Tullia d'Aragona*.

Baldassare Castiglione (1478-1529), homme considérable à cette époque où le prestige de la personnalité avait tant d'importance, et supérieur à tous en ce genre, composa le *Cortigiano*, livre très particulier par le sujet qui est une sorte de discussion dialogique sur les qualités et coutumes que doit avoir le véritable homme de Cour. Par lui nous sont révélés les usages et les habitudes de la société cultivée et choisie de ce temps, si multiple et si brillante dans les différentes formes et manifestations de la vie. Monsignor *Giovanni della Casa* (1503-1556), avec un traité sur les *uffici comuni*, laissa le *Galateo* ou *dei*

costumi, qu'il dédia à Antonio Ferrari, dit le *Galateo,* de Galatina sa ville natale.

La critique litteraire au xvi[e] siècle s'exerça spécialement sur la controverse de la langue, vivement engagée alors entre Trissino, Tolomei, Varchi, Giambullari, Muzio et quelques autres, qui écrivirent à ce propos de sérieux traités sous forme de dialogue. Les écrits critiques et grammaticaux ne manquèrent pas. Tels sont les discours du *Tasse*, de *Pigna* et de *Giraldi* sur le poème héroïque, les *Librerie* de Doni, la *poetica* et *Dieci dialoghi della Storia* de Francesco Patrizi, et les écrits de G. M. Barbieri. Très chaude fut aussi la polémique littéraire entre Castelvetro et Caro, et entre le Tasse, l'*Infarinato* et l'*Inferrigno* (Salviati et de Rossi), de l'académie de la *Crusca* fondée en 1582 dans le but d'émonder la langue en séparant la *crusca* (le son) de la bonne farine.

La théorie et la critique de l'art eurent aussi des fervents et des propagateurs dans *Cellini* « Oreficeria et Scultura », dans le « Dialogo della Pittura » dans les « quattro libri dell'architettura » d'*Andrea Palladio* de Vicence, dans les « Regole dei cinque ordini d'architettura » de *Francesco Barozzi* de Vignola. Les études de Raffaello Borghini intitulées le « Riposo », remarquées par l'élégance du style, sont, avec certaines lettres artistiques et descriptives de *Caro*, le premier exemple de la critique d'art.

Malgré les efforts des *cinqcentistes* [1] pour rivaliser dans tous les genres littéraires avec les anciens auteurs, ils ne purent, dans l'éloquence, soutenir la

1. C'est-à-dire qui écrivirent au xvi[e] siècle.

comparaison avec leurs difficiles modèles, et tous les discours que nous avons de ce siècle sont pleins de rhétorique et vides de sentiment. On cite, comme les meilleurs, ceux de Paruta, de Davanzati, de Casa, de Guidiccioni, de Bartolomeo Cavalcanti, d'Alberto Lollio, de Pier Vettori. L'*Apologia* de Lorenzino de Médicis, qui se justifie avec beaucoup de chaleur, mais aussi avec beaucoup de rhétorique, du meurtre du tyran Alexandre de Médicis, parut à Giordani d'une véritable éloquence.

Les épistoliers, fort nombreux alors, réussirent davantage et il n'est pas d'homme en renom qui n'ait laissé un bagage considérable de lettres. Celles de Bembo et de Casa, élégantes et fleuries, sentent un peu la recherche. Celles de Caro, claires et agréables, sont souvent aussi trop étudiées. Mêmes qualités et même étude dans celles de Machiavel. Beaucoup de sentiment et de passion dans celles du Tasse. Celles de Filippo Sassetti sont un beau modèle de lettres descriptives. Plein de force, d'originalité et d'intérêt est l'*Epistolario* de Pietro Arétin, mais sans dignité et sans morale.

Ainsi que les auteurs comiques avaient eu en vue les Latins, ainsi les romanciers eurent en vue Boccace, et les uns comme les autres ne firent une œuvre durable. Ni Strapparola, ni Bargagli, ni Pietro Fortini de sienne, ni Ortensio Landi, ni l'Erizzo, ni Parabosco, ne sont lus aujourd'hui leur art par l'invention et la composition, ou par les qualités de style et de langue, étant aussi loin des qualités de Boccace que du goût et des idées modernes. Le conte attribué à Machiavel, intitulé *Belfagor avidiavolo*,

n'est connu que par le grand nom de son auteur supposé, et le but satirique qu'il se propose ne lui ajoute ni plus de beauté, ni plus de popularité. *Lasca* (Grazzini), cité comme auteur de comédies, donna le titre de *Cene* à une série de nouvelles. Il est lu dans certaines écoles comme un bon modèle de langue, mais on ne peut lui donner grande importance comme romancier. *Matteo Bandello* (1480-1561), certainement l'un des meilleurs parmi les conteurs du XVIe siècle, n'est plus lu cependant par la plupart des personnes cultivées. Il ne mériterait pourtant pas cet abandon, car il écrit sans prétention et avec naturel, est habile dans l'art de décrire, heureux dans l'invention des sujets, des intrigues et des dénoûments. On cite *Luigi da Porto* de Vicence (1485-1529), parce que le premier il conta la touchante histoire de *Roméo et Juliette*. *Agnolo Firenzuola* (1493-1546) entremêla quelques *nouvelles* à ses *Ragionamenti* et quelques fables dans la *Prima vesta dei discorsi degli animali*. *Giovan Battista Cinzio Giraldi* (1504-1573) parut poursuivre un certain but moralisateur dans ses *Ecatommiti* (cent fables), mais l'opinion de ses descendants ne lui fut pas plus favorable que celle de ses contemporains.

La langue vulgaire étant ainsi en faveur, l'idée de revêtir d'une forme italienne les chefs-d'œuvre de l'antiquité vint naturellement aux esprits. De là les nombreuses traductions parues en ce siècle, dont quelques-unes restent toujours appréciées par leurs qualités de style et de langue, et parce que, malgré les essais tentés depuis par des hommes éminents, elles ne furent jamais égalées. Les meilleurs traducteurs du siècle sont *Caro* et *Davanzati*. Le premier

traduisit l'*Enéide* avec une rare pureté de langue, et une rare maîtrise du style et du vers, sans en pouvoir rendre cependant cette beauté spirituelle, si je puis ainsi m'exprimer, qui fait l'incomparable mérite du poète latin. Le second s'appliqua à imiter la concision de Tacite en traduisant son œuvre historique dans la langue parlée de Florence, mais il la mélangea de formes vieillies et tomba parfois dans le propos vulgaire et dans l'obscurité. A côté de ces deux noms l'histoire érudite enregistre une longue série de traductions dont nous signalerons ici quelques-unes des moins obscures. En vers *Erasme Valvasone* traduisit la Thébaïde de Stace ; *Dolce*, les tragédies attribuées à Sénèque ; *Bernardino Daniello*, les Géorgiques, *Niccolo Franco*, l'Odyssée, *Giovanni Andrea dell' Anguillara* paraphrasa en octaves les Métamorphoses. En prose *Caro* traduisit élégamment les amours de Daphnis et Chloé de Longus ; *Firenzuola*, l'Ane d'or d'Apulée, avec tout le charme de la langue toscane ; *Marcello Adriani*, les *Vies* de Plutarque et ses Opuscules moraux ; *Nardi*, l'histoire de Tite-Live ; *Domenichi*, les lettres de Pline ; et *Paolo del Rosso*, les Vies de Suétone.

Torquato Tasse, né à Sorrente en 1545, était fils du noble poète Bernardo Tasse, chevalier bergamesque, secrétaire de Ferrante Sanseverino prince de Salerne, et de Porzia de' Rossi de Naples. Mis à l'âge de sept ans à l'école des jésuites de cette ville, il en sortit trois ans après, déjà fort avancé dans l'étude du grec et du latin. En 1557, ayant perdu sa mère, il alla à Urbin comme compagnon d'études de Francesco Maria della Rovere, fils du duc Guidobaldo.

En 1557 il suivit son père à Venise, et l'année suivante alla à Padoue pour y étudier le droit. Mais fils de poète et lui-même de nature poétique, il se sentit plus attiré par la poésie que par le Digeste. Aussi dès l'année 1562, il fit imprimer son *Rinaldo* poème en 12 chants, de sujet chevaleresque, qu'il composa suivant les règles des poëmes héroïques de l'antiquité. En 1364, il séjourna à Mantoue, et en 1365 entra à la Cour de Ferrare, y passa quelques années heureuses, admiré de tous par son esprit et son talent, comblé de faveurs et de louanges. En 1569 il perdit son père tendrement aimé. L'année suivante il accompagna le cardinal d'Este en France, mais ardent et imprudent il se laissa, paraît-il, entraîner à des propos et à des jugements inconsidérés sur les affaires de ce pays et, pour ce motif ou pour un autre, fut rappelé en Italie. De retour à Ferrare près du duc Alphonse, il composa l'*Aminta* et une partie de la *Gerusalemme*. Cependant des nuages commençaient à troubler son cerveau, et il ne sut pas avec sa nature trop ardente et trop franche, contenir ni dissimuler ses sentiments et ses indignations. De là, envie, jalousies, murmures, soupçons, calomnies, l'idée de persécution qui le posséda, les accès de délire qui l'agitèrent, les scrupules et les terreurs qui l'angoissèrent. Bientôt la vie ne lui paraissant plus supportable dans cette Cour où cependant le duc le protégeait, mais peut-être pas comme il l'eut voulu et mérité, il entra en négociations secrètes avec la Cour des Médicis à Florence, ce qui augmenta les méfiances et les regrets du duc. Alors il prit la fuite, errant inquiet, tantôt à Venise, à Padoue, à Modène, à Florence, et arriva à Sorrente

chez sa sœur Cornélie, déguisé sous un vêtement d'emprunt. Vivant ainsi torturé par mille causes, partagé entre le regret du séjour pénible, mais toujours désiré de Ferrare et ses tristes et incessantes pérégrinations à travers toute l'Italie, il atteignit l'âge de trente-cinq ans. En 1578 il partit pour Turin chez Filippo d'Este d'où bientôt après il retourna à Ferrare. Il y arriva le 20 février 1579 au moment des fêtes données à l'occasion du troisième mariage du duc, préoccupé d'autre chose que des boutades et des emportements du poète. L'accueil qu'il reçut étant tout différent de celui qu'il attendait, le Tasse s'abandonna à de telles violences que le duc exaspéré le fit enfermer à l'hospice de Sant'Anna. Ce n'est point ici le lieu de parler des délires, des hallucinations, des supplications, des terreurs qui remplirent ces sept longues années d'emprisonnement. L'état lamentable de sa santé et de son esprit dérangé ne l'empêchait pas cependant d'écrire des ouvrages d'une saine philosophie qui étaient loin d'indiquer un esprit affaibli ou malade. Sorti de Sainte-Anne en 1587, il se réfugia d'abord à Mantoue, puis à Rome et à Naples, toujours plus malade et poursuivi de ses cauchemars, de sa *frenesia* qui dans l'opinion générale, le faisait considérer comme complètement fou. Et pourtant cet insensé, objet de pitié et de raillerie, écrivait ses dialogues, composait et publiait (1593) la *Conquistata* avec la conviction d'avoir réalisé les conditions du poème héroïque. Cet insensé écrivait alors ses lettres les plus éloquentes et les plus touchantes et s'apprêtait à recevoir la couronne poétique au Capitole. Mais, sentant ses forces lui manquer, il se retira au monas-

tère de Sant' Onofrio, près de Rome, où il rendit sa grande âme le 25 avril 1595.

Vivant dans la seconde moitié du XVIe siècle, le Tasse dut comprendre que le cycle de la poésie romanesque s'était fermé avec le *Roland furieux*. D'un autre côté, les érudits, en étudiant les grecs, avaient mis en lumière les fameux préceptes d'Aristote sur *l'unité d'action* et beaucoup s'essayaient déjà à composer des poèmes de genre héroïque sur le modèle de ceux d'Homère et de Virgile. Le Trissin avait tenté le poème héroïco-national dans son *Italia liberata da' Goti* (1549) en 27 livres, où par une heureuse inspiration, le premier il substitua le vers libre à l'*ottava-rima*. *Giraldi* avait écrit l'*Ercole*; Francesco Bolognetti le *Costante*, et l'Alamanni l'*Avarchide* (le siège de Bourges). Tous ces poèmes, de sujet historique ou romanesque, étaient visiblement calqués sur les modèles homériques. Le Tasse lui-même dans sa jeunesse avait essayé dans son *Rinaldo*, de fondre la matière chevaleresque dans la forme classique et si son premier essai ne réussit pas, il n'en fut pas de même du second.

Bien que l'idée du Tasse fût d'écrire un poème purement héroïque et religieux, au fond la *Jérusalem* est toute pleine du sentiment chevaleresque qui pénétrait l'esprit du poète. En célébrant l'expédition de Godefroi il reflétait la conscience de l'Europe catholique qui, effrayée à la fois des progrès des Turcs et des progrès de la Réforme, avait sous le couvert de la religion, entrepris une nouvelle croisade et glorifié la victoire de Lépante. Mais comme à cette époque c'était plutôt religiosité que religion, l'élément héroïco-religieux dans la *Jérusalem* du Tasse,

n'est ainsi que le sujet apparent; le fond est encore la chevalerie. Le poète a beau se proposer un sujet sacré, étudier avec soin les chroniques des croisades, les poèmes religieux de la Renaissance et de la Bible, obéir à tous les scrupules qui troublaient son âme délicate et impressionnable, d'autres idées souriaient à son imagination; il se passionnait pour d'autres faits, pour d'autres sentiments, et malgré lui, les nobles héros de la Croix se transformaient en ces ordinaires paladins, en ces beautés captivantes, spéciales aux romans. La sainte entreprise du Saint-Sépulcre s'attarde ainsi en une longue suite d'amours, de rivalités, d'aventures chevaleresques et de tendres idylles. Et comme son imagination et son cœur étaient pleins de ce monde de la chevalerie, il communique à ses personnages la chaleur et la vie qu'il sentait déborder en lui; il les enveloppe dans un tissu d'intrigues amoureuses et romanesques, de sentiments d'une douce poésie, en dépit des règles de l'histoire et de la religion. Des types gardant le caractère héroïque suivant l'idée première du poète, il ne reste que le *pieux Bouillon*, froid, raide, sans mouvement ni action, et trop visiblement calqué sur le *pieux Enée*. Les autres personnages, tous très réussis, sont des imitations atténuées des héros fantastiques de Boiardo et de l'Arioste. Hidraote correspond à Galafron; Armide à Angélique, et un peu à Alcine; Renaud à son homonyme de l'Arioste, et un peu à Roland et à Roger; Argant à Rodomont; Clorinde est une sorte de Marphise; Herminie, une Bradamante embellie, et ainsi de suite. Et ce n'est point un défaut, car si ces personnages rappellent ceux dont les poèmes romanesques antérieurs étaient

pleins, ils vivent cependant d'une vie qui leur est propre, et devinrent même plus populaires que ceux de l'Arioste. Clorinde, Herminie, Armide, Argant, Tancrède sont des figures immortelles que seul un grand poète était capable de peindre. Mais il ne faut pas oublier que précisément ces beautés constituent un fond entièrement romanesque, alors que le poète s'était proposé de sortir du roman et de faire un poème héroïco-religieux *comme l'entendait Aristote*, c'est-à-dire sur le modèle d'Homère.

La septième année s'accomplissait depuis l'arrivée des chrétiens en Orient. Dieu tentant de mettre fin à leurs discordes envoie un messager à Godefroi pour qu'il rassemble les chefs. Ceux-ci le proclament capitaine général et toute l'armée défile devant lui. Pendant ce temps, Aladin roi de Jérusalem, s'apprête à défendre la ville, aidé par les enchantements du mage Ismène. Une image de la Vierge dérobée à une église chrétienne, fut secrètement reprise une nuit à la mosquée où elle était gardée. Aladin furieux, menace d'exterminer tous les chrétiens de la ville. Mais Sophronie, pour sauver la population, se présente devant le roi en s'accusant du vol. Olinde qui l'aimait en secret, ne pouvant souffrir de la voir injustement condamnée au bûcher, s'avance et lui dispute l'honneur d'avoir accompli cette noble et périlleuse action. Tous deux allaient être brûlés lorsque Clorinde, intrépide guerrière musulmane arrivant à propos, par ses instances et son autorité fait délier et délivrer les condamnés. Là-dessus les chrétiens sortent de la ville et vont au-devant de l'armée à Emmaüs où deux envoyés du Soudan d'Égypte,

Alète et Argant, viennent demander à Godefroi de cesser les hostilités et lui proposer la paix. Godefroi refuse et pendant qu'Alète retourne chez son prince, Argant va à Jérusalem et s'enrôle chez les païens. L'armée des chrétiens se met en route pour la cité sainte, et à sa vue, tous se prosternent et prient. Dans la ville on se prépare à combattre. Clorinde s'avance au-devant des assaillants tandis que la belle Herminie, du haut de la tour signale à Aladin les principaux héros chrétiens, parmi lesquels Tancrède dont elle avait été déjà la prisonnière et l'amante. A ce moment Tancrède attaque Clorinde et de sa lance fait tomber son casque. Ainsi

« Giovane donna in mezzo al campo apparse [1]. »

Tancrède l'engage à sortir du camp, mais au même moment un soldat la blesse au cou. Tancrède veut le punir et se met à sa poursuite. Surviennent alors Argant d'un côté, Dudon de l'autre. On en vient aux mains et Dudon est tué par Argant. On fait de solennelles obsèques au valeureux Dudon. Puis Godefroi envoie abattre des arbres dans une forêt voisine pour construire des machines de siège. Pluton, le principal ennemi des chrétiens, rassemble en conseil les habitants des ombres éternelles, après quoi les démons se répandent par le monde pour tendre des pièges et opposer des obstacles aux chrétiens. Alors une magicienne d'une merveilleuse beauté, Armide, se présente au camp chrétien et par de faux récits, implore l'assistance de quelques chevaliers. Godefroi accorde à regret qu'un détachement des siens l'accompagne,

1. La jeune femme apparut au milieu du camp.

et Armide, pour captiver ses crédules champions, emploie tous ses artifices infernaux. Cependant il fallait donner un successeur à Dudon qui était le chef de la compagnie des aventuriers, et la discorde, entrée au camp chrétien, fait ici ses preuves. Eustache inspire à Renaud le désir d'être appelé à l'honneur, mais le fier Gernand lui fait opposition de façon méprisante et Renaud fou de colère, le tue puis s'éloigne du camp.

Pendant ce temps Armide emmenait les dix chevaliers accordés, auxquels furtivement d'autres s'ajoutèrent. Argant pressé de combattre malgré les retards d'Aladin qui attendait des secours, envoie un défi aux chrétiens et en vient à un duel avec Tancrède. Blessés tous deux, ils s'engagent à renouveler le combat six jours après. Herminie, qui a assisté au duel du haut de la tour, descend revêtue de l'armure de Clorinde et sort pour donner ses soins à Tancrède.

Un groupe de chrétiens l'apercevant et la prenant pour Clorinde s'approche, mais elle prend la fuite. Tancrède à son tour, croyant voir Clorinde, monte à cheval et court sur ses traces. Herminie, toujours fuyant, est reçue chez des bergers pendant que Tancrède en poursuivant la fausse Clorinde, est fait prisonnier au château d'Armide. Les six jours écoulés, Argant se présente pour recommencer le combat et le vieux Raimond protégé par un ange, va remplacer Tancrède. Mais une flèche partie du camp païen blesse Raimond et le combat singulier se change en bataille générale. L'enfer déchaîne une tempête sur les chrétiens dont Argant et Clorinde font un grand carnage.

Cependant les malheurs des croisés ne finissent

point ici, car un courrier annonce que Suénon qui amenait du renfort aux chrétiens, a éte attaqué et tué. En même temps on apporte au camp l'armure de Renaud que l'on avait trouvé brisée et ensanglantée. Il s'ensuit du tumulte, des soupçons, que l'autorité de Godefroi suffit à peine à calmer, et dans ce désarroi, Soliman, avec une troupe d'arabes, attaque pendant la nuit le camp des chrétiens et en fait un grand massacre. Les démons combattent pour les païens, mais l'archange Michel descend du ciel, soutient les croisés, et la bataille reste indécise. Alors surviennent les cinquante chevaliers disparus à la suite d'Armide qui décident du sort de la bataille en faveur des chrétiens.

Par ces chevaliers revenus si à propos, Godefroi apprend que Renaud n'est pas mort. Là-dessus Pierre l'Ermite entendant le récit des nouveaux exploits accomplis par Renaud, y trouve sujet pour prédire sa gloire et celle de ses descendants. La machine de guerre étant prête on se dispose à faire l'assaut de la ville. Dès le commencement du siège Godefroi, Guelfe et Raimond sont blessés et les croisés reculent. Godefroi, guéri par l'ange, retourne au combat; la nuit interrompt l'assaut et les chrétiens se retirent. Clorinde, restée dans l'inaction tout le jour, veut sortir la nuit pour mettre le feu à la tour des assaillants. Argant se joint à elle, et après avoir brûlé la tour rentre dans la ville pendant que Clorinde au dehors, est poursuivie par Tancrède qui la prenant pour un soldat, l'attaque, la tue, mais en la baptisant mourante, la reconnaît. L'événement bientôt connu dans la ville, Argant jure de venger Clorinde. En même temps Ismène, ne jugeant pas

suffisant que les machines ennemies fussent incendiées, a l'idée d'enchanter la forêt pour empêcher les chrétiens d'en construire de nouvelles.

Et en effet les croisés allant dans la forêt abattre des arbres, sont repoussés par de terribles enchantements. Le vaillant Tancrède accourt et brave les premiers obstacles, mais tandis qu'il s'apprête à fendre un cyprès, il entend sortir la voix plaintive de Clorinde et se retire tout ému. Ainsi se prolongent les choses de la guerre. Les chaleurs de l'été amènent une grande sécheresse que les prières de Godefroi font cesser, en obtenant enfin du ciel la pluie désirée. Renaud, héros prédestiné, doit délivrer la forêt de ses enchantements, mais il est encore dans les filets d'Armide. Alors deux chevaliers, avertis par un devin chrétien, se rendent dans une petite barque aux îles Fortunées où Armide le gardait enfermé. Arrivés au magnifique et merveilleux château d'Armide, ils découvrent Renaud et lui démontrent la honte de sa servitude. Survient Armide qui passionnément éprise du héros chrétien, emploie tous les moyens pour le retenir ou être emmenée avec lui. Mais Renaud part, et la magicienne détruisant son château enchanté, va se joindre à l'armée égyptienne, brûlant du désir de se venger.

Le roi d'Égypte, dont le camp était établi à Gaza, passe une revue générale, et Armide promet qu'elle deviendra la femme de celui qui lui apportera la tête de Renaud, lequel en attendant arrive en Palestine, est armé de nouveau par le devin qui lui remet un écu sur lequel sont gravés les hauts faits de ses descendants les princes d'Este. Il rejoint le camp et,

absous par Godefroi, part pour délivrer la forêt enchantée qu'il trouve délicieusement égayée par de douces mélodies. Il s'approche d'un myrte, d'où paraît Armide. Il frappe le myrte qui se change en un géant aux cent bras. Plein de courage il le transperce et l'enchantement cesse. L'armée peut donc s'approvisionner de bois. Une colombe prise pendant les apprêts du siège portait à son cou une lettre annonçant que trois jours après, l'armée d'Égypte serait arrivée. Alors Godefroi ordonne l'assaut, et Renaud, monté sur les murs de la cité, y plante le drapeau des croisés. Ici se reprend le duel entre Tancrède et Argant, où ce dernier finit par être tué. Herminie se met à la recherche de Tancrède, le trouve à demi-mort, le ranime et le soigne. L'armée d'Égypte s'avance, une grande bataille s'engage dans laquelle Renaud fait des prodiges de valeur. La victoire reste à l'armée croisée qui est relevée de son vœu sur le Saint-Sépulcre.

Par l'exposition du sujet de ce poème on voit que sous le rapport de l'unité de conception et de la régularité du dessin, la fable est merveilleusement conduite. Tous les faits, tous les épisodes, excepté peut-être celui d'Olinde et de Sophronie, contribuent à bien dépeindre et à compléter l'action. Mais il est bien certain aussi que les scènes d'amour sont trop nombreuses, trop soigneusement décrites pour un poème héroïco-religieux, et ce que nous avons dit plus haut est rendu évident, c'est-à-dire que l'idée première d'un poème héroïco-religieux, en s'altérant peu à peu dans le travail artistique, se perdit à la fin à peu près complètement, absorbée par l'élément chevaleresque. Malgré cela la forme, dans son

côté extérieur, tient de la magnificence et de la solennité du poème héroïque. L'octave est toujours pleine et sonore, les sentences nombreuses et graves, les images disposées et représentées classiquement, les descriptions des lieux et des combats conduites avec l'allure classique, avec science et avec art; le récit est serré, plein d'effet; les phrases sont solennelles et éloquentes, le dialogue est pressé et vif; chaude l'expression du sentiment, fort le langage de la passion, élevé l'esprit héroïque qui anime les personnages aussi bien que les faits qu'ils accomplissent et les scènes dans lesquelles ils sont peints et mis en relief avec un caractère tout personnel et avec un effet complet. Aussi Argant, Olinde, Tancrède, Herminie, Clorinde, Armide, sans être positivement des types originaux, laissent dans l'esprit une impression plus vive que ceux de Boiardo et de l'Arioste. Mais le Tasse, qui vivait en un temps où le goût commençait à se corrompre, et qui peut-être n'avait pas toujours une inspiration poétique régulière et féconde, pour rendre l'octave plus pleine et plus serrée, la surchargea souvent d'inutiles remplissages, et pour obtenir la couleur et l'effet, exagéra parfois les teintes, et se plut à des *concettini*, à des nuances, à des antithèses qui sentent trop le maniérisme et sont le prélude de la corruption où l'art dégénéra au XVIIe siècle.

Pendant la composition de son poème, le Tasse avait à lutter souvent contre ses propres tendances romanesques et idylliques, et sa résolution d'écrire un poème conforme à la vérité historique, aux règles voulues par les écoles, et aux formes de l'épopée classique. A mesure qu'il avançait il soumettait telle

ou telle partie de son poème à l'examen d'amis plus ou moins sincères qui, obéissant à des scrupules religieux ou à des préjugés d'école, l'accablaient d'observations esthétiques, historiques, morales et religieuses. Et lui, irrité d'avoir à répondre, à corriger, à changer, à refaire, se consumait et s'égarait dans cette âpre lutte de sa conscience religieuse mortifiée par le rigorisme des inquisiteurs, et de son génie qui lui représentait en esprit des formes libres, belles et vivantes.

A l'apparition du poème une lutte ardente s'engagea à son sujet, les critiques se multiplièrent. Galilée lui-même, dans ses *Considerazioni al Tasso*, n'épargne ni l'injure, ni le ridicule au malheureux poète désormais en butte à toutes les afflictions. Ne sachant faire face aux outrages cruels de critiques médiocres et méchants, et condamnant finalement l'œuvre préférée de son génie, il se soumit à un laborieux remaniement qu'il publia à Rome en 1593. Les censeurs durent être satisfaits ; le docile poète leur avait obéi en tout ! L'action n'était pas suffisamment liée ? Il s'applique à serrer davantage l'intrigue et à rendre le dénoûment plus nécessaire et fatal. Les personnages n'avaient rien d'historique ou d'héroïque ? Il modifie en partie leurs actes et change jusqu'à leurs noms. Herminie devient Nicea, Aladin se change en Ducalto, Renaud en Riccardo, et le cruel Argant, devenu fils de Ducalto et bon père de famille, a un air de ressemblance avec l'Hector d'Homère. Aux nombreux épisodes retranchés, d'autres se substituent, plus conformes à l'histoire et au caractère héroïque et religieux demandé au poème. Il supprime la scène d'Olinde et de Sophronie sur le

bûcher, passe sur les tendres sentiments d'Herminie, et décolore la plus merveilleuse de ses créations, Armide. Il s'efforce de donner aussi plus de régularité à la structure du poème, d'en améliorer la langue et le style, de se plier en un mot à toutes les exigeances des critiques. Peine perdue! La *Gérusalemme conquistata* reste à titre de curiosité, et est sans valeur pour les savants, tandis que l'autre eut une réputation toujours grandissante dans les siècles suivants. Il est certain que la *Conquistata* n'a pas la chaleur et la passion de la *Liberata*. Si la langue est plus pure, elle a moins de couleur et de force, si les images sont plus achevées et les expressions plus étudiées, elles ont moins d'éclat et d'effet. L'ensemble enfin, est plus symétrique, plus logique, et plus correct, mais aussi plus froid et moins agréablement disposé.

Tous les germes de civilisation en formation depuis deux siècles en Italie, s'épanouirent dans le XVIe et se propagèrent de façon durable dans les autres pays d'Europe ; et tous les arts, comme tous les genres littéraires, atteignirent un niveau supérieur. Le grand Léonard réunit en lui cette science universelle qui caractérise son époque. De la main avec laquelle il écrivait ses remarquables traités, il élevait des forteresses, traçait le système d'irrigation de la Lombardie et évoquait, sur des toiles immortelles, les images du Christ et de la Vierge. Ses disciples dans l'art pictural, furent *Cesare da Sesto*, *Bernardino Luino*, *Gaudenzio Ferrari*, *Marco d'Oggiono* et *Andrea Solari*.

Michelangelo Buonarroti, également architecte,

peintre, sculpteur et poète (d'où le vers si connu *Pittor, scultore, architettor, poeta*), laissa d'incomparables chefs-d'œuvre de peinture dans la Chapelle Sixtine au Vatican, où il dessina et peignit le célèbre Jugement dernier. Il se distingue par la vigueur du relief, la force de l'expression, et la perfection des détails anatomiques. Ces qualités dominent dans ses sculptures les plus célèbres, comme le *Mosé* (le Moïse, à Rome), le David, et dans celles des tombeaux des Médicis à Florence. Son génie d'architecte se révèle ensuite dans la coupole de Saint-Pierre de Rome qu'il édifia sur le dessin de Bramante. *Luca Signorelli*, *Ghirlandaio*, *Andrea del Sarto*, *Fra Bartolomeo della Porta*, *Jacopo da Pontormo* et *Giorgio Vasari* furent élèves ou disciples de Michel-Ange.

Raffaello Sanzio appartient à l'école ombrienne et romaine. Architecte de talent (la *Farnesina* à Rome), mais particulièrement célèbre par ses peintures admirables par le fondu des tons, le moelleux et la délicatesse des figures d'expression vivante et profonde, il devait en partie ces qualités à son maître *Pietro Perugino*. Ses principaux chefs-d'œuvre sont : la *Trasfigurazione*, la *Scuola d'Atene*, les *loggie vaticane*, *S. Cecilia*, les madones dites de *Foligno*, de *Dresde*, *della seggiola* (à la chaise) *della scodella* (à l'écuelle), etc. Il inspira beaucoup de peintres, tels que le *Fattorino*, *Giulio Romano*, *Polidoro da Caravaggio*, *Perin del Vaga* et *Daniele da Volterra*.

L'école vénitienne se signale particulièrement par la vigueur de la ligne, le moelleux et la puissance de la couleur. Elle eut de célèbres maîtres parmi

lesquels nous citerons *Gian Bellini*, *Giorgione*, le *Pordenone* et le fameux *Titien* (1477-1576). Ses principaux chefs-d'œuvre sont l'*Assomption* (à Venise), la *Venere*, le *Cristo della moneta*, etc. A cette école se formèrent *Jacopo Roberti*, dit le *Tintoret*, *Paolo Véronese*, *Palma* l'aîné. Il faut ajouter le *Parmigianino*, et *Antonio Allegri* dit le *Corrège* de son pays natal. La délicatesse des tons et la force du sentiment surtout, ont fait la célébrité de ce dernier. Son *Saint Gérôme* à Parme et la *Nativité de Jésus*, tableau appelé *la nuit du Corrège*, sont particulièrement admirés.

En architecture, avec Vinci, Bramante et Michel-Ange déjà cités, on remarque *Andrea Palladio* et *Vincenzo Scamozzi* de Vicence, *Michele Sanmicheli*, *Jacopo Sansovino* et *Jacopo Barozzi da Vignola*.

En sculpture, *Benvenuto Cellini*, *Giambologna*, *Baccio Bandinelli*, le *Pontormo*, sont ceux qui se rapprochent le plus du grand Buonarroti. Et à côté d'eux se place une foule d'artistes de second ordre qui peuplèrent toute la péninsule des chefs-d'œuvre de leur art, et en enrichirent même l'Europe.

L'art musical commence à grandir véritablement avec *Palestrina* (1529-1594), dans la musique religieuse particulièrement.

Mais si d'une part toutes les manifestations du génie brillaient d'un éclat qui ne s'était pas vu encore, de l'autre les conditions sociales et politiques déclinaient. Les découvertes géographiques, en ouvrant de nouvelles voies et de nouvelles formes au commerce, causèrent la perte de nos villes maritimes déjà épuisées par les discordes intestines ou

affaiblies par une ingérence mal entendue dans la politique du continent, comme Venise. L'activité du peuple se trouvait arrêtée en raison de toutes les dominations tyranniques. Les institutions publiques n'avaient aucune stabilité par suite de changements incessants et de conspirations fréquentes. Les citoyens étaient troublés, les arts paisibles de l'agriculture et de l'industrie paralysés par l'envahissement des armées de toutes nations qui désolaient et ruinaient l'Italie, et des guerres incessantes qui se livraient dans toutes les régions. La misère et la corruption se propageaient partout, les étrangers devenus les maîtres exploitant le pays et jouissant de ses richesses et de ses agréments. Peu à peu disparut la prospérité que la période des Communes avait produite. La liberté et l'indépendance une fois perdues, l'Italie fut de nouveau soumise à l'étranger après avoir été pendant plus d'un demi-siècle l'objet et le lamentable théâtre des guerres et des artifices trompeurs de sa politique. Ce fut la mort de l'Italie, mais ce qui réconforte, c'est qu'elle mourut en reine, brillant de l'éclat éternel des lettres et des arts. Niobé généreuse et bénie des nations, elle donnait à ses sœurs qui l'anéantissaient, le flambeau immortel de la pensée et de la civilisation.

CHAPITRE VI

XVIIe SIÈCLE

Décadence générale de l'état social vers la fin du XVIe siècle. — Les beaux-arts. — Corruption et décadence de la littérature. — *Marini* et « l'Adone ». — Sujet de l'Adonis. — Son succès. — Imitations de la Jérusalem. — Nombreux imitateurs du Tasse. Le poème didactique, le poème religieux, le poème héroï-comique. — *Alessandro Tassoni* et la « Secchia rapita ». — La poésie lyrique. — *Chiabrera*, *Testi*, *Filicaia Guidi* et *Menzini*. — *Francesco Redi* et le « Bacco in Toscana ». — La satire en prose et en vers. — Les débuts du mélodrame. — Le théâtre burlesque. — La tragédie. — La prose. — *Galileo Galilei* et la réforme de la méthode. — Les œuvres de Galilée. — L'histoire. — Genre mixte. — La polémique. — Genre purement littéraire. — Biographes. — L'éloquence politique et l'éloquence religieuse. — Littérature didactique de genres divers.

Le traité de Cateau-Cambrésis (1559), en mettant fin aux longues guerres dans lesquelles l'Autriche, la France et l'Espagne s'étaient disputé la prépondérance en Italie, marque le commencement d'une ère de paix pour notre nation. Mais ce ne fut pas malheureusement la paix féconde qui accroît les forces d'un peuple libre et l'élève au faîte brillant de la civilisation. Ce fut la paix humiliante de la servitude

qui énerve et avilit les consciences, corrompt et déprime toutes les formes de la vie sociale. Jamais, depuis le temps des dominations barbares, l'Italie ne se trouva plongée dans une aussi profonde décadence politique et morale. La Lombardie et le royaume de Naples, tombés au pouvoir de l'Espagne, furent saignés à blanc jusqu'au dernier denier et devinrent de toutes les façons l'objet des basses cupidités des gouverneurs étrangers. Les Gonzague, les d'Este, les Farnèse, les Médicis, imitant l'exemple des orgueilleux espagnols, donnaient entrée dans leurs cours aux intrigues et aux scandales cachés sous le brillant d'un luxe inusité. A mesure que s'abaissaient les plus nobles idées de la vie, la pompe de ses formes extérieures en comblait le vide. L'effort pour paraître fort, courageux, vertueux, était d'autant plus grand, que plus faibles étaient le courage et les sages coutumes. Cette recherche contamina à la fois toutes les formes de la vie et de l'art et s'étendit dans toute l'Italie, même en Espagne, en France et en Angleterre. Mais l'Italie, étant asservie, en ressentit de plus sérieux et plus durables effets.

L'enflure prétentieuse, caractéristique de toutes les formes de la vie au XVII[e] siècle, se manifesta naturellement aussi en architecture que l'on appela *baroque*, et qui se signala par un abus de volutes et de boursouflures, par les capricieux entrelacs des lignes et un mélange exagéré de sculpture ornementale dans la décoration architectonique, avec une recherche compliquée, prétentieuse et outrée.

Les deux grands maîtres de ce nouveau genre furent *Lorenzo Bernini* (le Bernin) de Naples, et *Francesco Borromini* né sur le lac de Lugano.

Galeazzo Alessi de Pérouse, *Alessandro Vittoria* et *Baldassare Longhena* de Venise, eurent peut-être moins de réputation mais aussi moins de défauts.

Toutes les églises édifiées pendant ce siècle ne peuvent en rien soutenir la comparaison avec celles des siècles précédents. Au contraire beaucoup d'autres édifices publics de l'architecture civile, ont un caractère grandiose. Rappelons la décoration de certaines places de Rome et le *piazzale* de Saint-Pierre, œuvre du Bernin ; les palais Borghèse, Torlonia, Rospigliosi, Corsini, Sciarra Colonna, etc. A Milan le palais Marino œuvre d'Alessi, et les palais de Brera, Durini, Litta, etc. A Venise les palais Pesaro et Rezzonico. A Gênes les palais Brignole-Sale, Doria, Tursi, Adorno, Serra, de l'Université, etc. A Turin le palais Carignan et les édifices de l'architecte Filippo Juvara de Messine, c'est-à-dire la basilique de la Superga, le Palais Madame, la villa royale de Stupinigi, etc.

La tendance au baroque qui prévalut dans l'architecture du XVIIe siècle, se manifesta aussi dans la peinture. L'art à cette époque étant surtout une étude de décoration, la peinture se fit décorative. On eut alors les grands médaillons des voûtes, dans les salles patriciennes, capricieusement encadrés et ornés de figures et d'allégories mythologiques.

Les principales écoles de ce siècle furent l'école napolitaine de *Luca Giordano*, l'école romaine de *Pietro da Cortona,* l'école bolonaise des trois *Caracci* (Lodovico, Annibale et Agostino) dont la très grande réputation et le talent se trouvèrent cependant dépassés par la réputation et le talent de

trois autres excellents peintres : *Guido Reni* justement célèbre par le *Christ* de Modène et l'*Ecce Homo* de Dresde, *Domenico Zampieri*, dit le *Dominiquin*, et *Francesco Albani* célèbre auteur de la danse des amours (Pinacothèque de Brera à Milan), dessinateur et coloriste plein de vie et de charme qui mérita d'être appelé l'Anacréon de la peinture. A mettre aussi en bonne place par la vigueur du dessin et de la couleur aussi bien que par le sentiment très vif de la nature et de la vie, *Salvatore Rosa* poète satirique et musicien de talent, qui l'un des premiers mit en honneur la peinture du paysage.

La sculpture, devenue comme les autres arts un simple élément décoratif, ne laissa pas en ce siècle de réels chefs-d'œuvre. Borromini et le Bernin, cités déjà comme architectes, rivalisèrent jalousement pour l'honneur de la supériorité qui resta incontestablement au second. Auteur de nombreux ouvrages d'ornementation, particulièrement à Rome, on remarque surtout sa belle fontaine en forme de *nave* (navire) qui décore l'ancien cirque agonal, appelé pour cela *Place Navone*.

Dans cette décadence générale de l'art il est intéressant de remarquer que la musique, appelée à des succès inespérés, s'élevait à ce moment même par le génie d'*Allegri* et de *Palestrina*.

Il en fut pour la littérature comme pour la vie sociale et les arts figuratifs. L'esprit s'amoindrissant, la littérature consacra tout à l'expression, s'efforçant de paraître à l'extérieur d'autant plus savante et choisie, qu'elle était vide et fausse au fond. Croyant être éloquente et magnifique, elle ne fut qu'ampoulée,

sentencieuse et artificielle. Et le goût corrompu de l'époque se plut dans cet étrange assemblage d'idées disparates, dans ces continuelles antithèses, dans ces images forcées et de couleurs trop éclatantes. Et l'art de la parole devait d'autant plus facilement se corrompre qu'à lui, plus qu'à tout autre peut-être, est nécessaire l'harmonie intime entre l'idée et l'expression et qu'il est plus sujet à enfreindre les limites du vrai. Ces causes d'altération et de maniérisme provenaient aussi, il faut le dire, comme une sorte de fatal héritage, des premiers maîtres de la littérature. Des poètes *latinisants* et *provençalisants* toscans du XIIIe siècle, jusqu'à Dante, Pétrarque et aux pétrarquistes des XVe et XVIe siècles, Politien et l'Arioste (sans parler du Tasse et de Guarini les plus contaminés), tous cédèrent plus ou moins à cet usage regrettable de l'antithèse et du jeu de mots. A mesure qu'on perdait de vue la partie saine et vraie de l'art, les imaginations faussées se laissaient facilement prendre au clinquant dont l'éclat trompeur cachait aux yeux l'or pur de ces grands poètes. Ce qui n'avait été, chez quelques-uns, qu'un agréable défaut, perdu pour ainsi dire au milieu d'exquises beautés, devint l'étude principale et visible de tous les poètes. Ce qui n'avait été qu'une capricieuse fantaisie de poète devint une règle importante de l'art. Les auteurs entraînés sur cette pente, et le goût des lecteurs ainsi perverti, on perdit le sens de la beauté simple et délicate, de la grâce naturelle, du coloris pur, et partout on chercha le nouveau, l'excessif, l'extraordinaire. *Marini*, le grand poète de cette école, qui en réunit tous les défauts et les bizarreries, laissa ces mots :

É del poeta il fin la meraviglia [1].

Déjà *Chiabrera,* plus correct que Marini cependant, avait dit que le but de la poésie était de *causer la surprise,* et, Christophe Colomb de la poésie, il se mit en tête de *trouver un nouveau monde ou mourir.* Pour obtenir ce but suprême, causer la surprise, on se souciait moins des faits que de la combinaison des mots, des idées étranges et des images qui s'en dégageaient. Elles étaient de ce genre : L'Etna, *archiprêtre des monts, en tunique blanche, qui porte au ciel l'encens.* Le soleil, *bourreau qui par l'instrument de ses rayons, coupe le cou à l'ombre.* Les étoiles, *sequins brillants de la banque du ciel.* La lune, *omelette ardente de la poêle céleste,* etc.

C'est au milieu de ces tendances du goût, que parut et brilla *Giambattista Marini* (le chevalier Marin), en qui se refléta l'âme de ce siècle dépourvu de pensée et de sentiment. Né à Naples en 1569, Marini se signala bientôt par la promptitude et la vivacité de son esprit. Il vécut habituellement à Rome et à Turin où il eut de violents démêlés avec Gaspare Múrtola, médiocre poète génois, et à Paris où il acheva et publia son poème *l'Adone.* Il mourut à Naples en 1625. L'Adone (Adonis), son œuvre principale, est un long poème mythologique et descriptif en 20 chants et plus de cinq mille octaves, dans lequel il se livre à toutes les extravagances que lui suggèrent son esprit inventif et sa verve facile.

La trame de ce poème peut s'indiquer en quelques mots : Pour satisfaire une vengeance que Marini,

1. Étonner est le but du poète.

pétrarquisant, qualifie d'agréable, l'Amour conduit Adonis dans l'île de Chypre, séjour préféré de la déesse vers laquelle traîtreusement il dirige l'un de ses traits, et elle s'éprend d'Adonis endormi dans ses jardins enchanteurs. Dans ces jardins, divisés en cinq parties, formant un seul ensemble, Vénus promène son jeune ami, goûtant tous deux dans le premier, les plaisirs des yeux, de l'odorat dans le deuxième, de l'ouïe dans le troisième, du goût dans le quatrième, du toucher dans le cinquième. Viennent ensuite, après les plaisirs des sens, ceux de l'esprit. Dans une île charmante sont groupés d'innombrables cygnes, c'est-à-dire des poètes, et parmi eux, Dante, Pétrarque, Boccace, etc. De là ils se transportent aux cieux, et passent de merveilles en merveilles. Enfin, après trois jours de voyage, ils redescendent au palais de l'Amour. Mars jaloux poursuit Adonis, et celui-ci dans sa fuite rencontre une magicienne qui s'éprend de lui et le retient prisonnier. Aidé par Mercure il parvient à se délivrer, et après mille péripéties tombe de nouveau chez Vénus. La déesse le fait couronner roi de Chypre, puis part pour Cythère pendant que lui, en se livrant au plaisir de la chasse, est tué par un sanglier. Le poème se termine par la description des obsèques de la victime.

Ayant tant contribué au mauvais goût du siècle Marini fut applaudi et admiré plus peut-être que ne le fut jamais aucun poète. Mais le sens de l'art s'était à peine redressé que l'admiration se changea en flétrissure et le chevalier Marin passa à la postérité comme l'auteur de toute la corruption de la poésie à laquelle on donna même le nom de *marinisme,* comme s'il l'avait créée, lui, au

lieu d'en avoir été pour ainsi dire la victime la plus illustre. Tout le poème de *l'Adone* n'est que la description des amours du jeune cypriote et de Vénus. Le sujet, pauvre en lui-même, oblige le poète à introduire dans ses chants de longs épisodes où l'on remarque un excès de couleur, des contrastes forcés entre les divers aspects des choses, une étude minutieuse des détails, un étalage d'images et d'expressions ampoulées et exagérées, et si par endroits on relève quelque beauté, cependant le lecteur éprouve une grande lassitude parce qu'il n'y a pas un juste sens de la mesure et des proportions, ni un sentiment vrai et profond de la vie et de la nature. Malgré ces défauts, et bien que peu lu maintenant, l'*Adone* est de tous les poèmes du XVIIe siècle, celui qui eut le plus de vogue, aucun ne l'ayant égalé dans la fraîche spontanéité de la versification, dans l'abondance de l'élément descriptif et pittoresque, dans la vivacité inlassable de l'imagination.

Tout grand genre littéraire, de par la loi historique, paraissant devoir tomber dans l'imitation, le poème héroïque après le chef-d'œuvre du Tasse, n'eut pas au XVIIe siècle de nombreux et heureux imitateurs. Camillo Camilli, même avant la mort de l'infortuné poète, se permit de continuer son œuvre dans ses *Cinque canti*, avec l'intention de terminer la fable des amours de Clorinde et de Tancrède laissée presque en suspens par le Tasse. Le sujet et l'exemple séduisirent aussi le grand génie poétique du siècle, Chiabrera, qui composa un poème en vers libres sur *Herminie*, et une *Gotiade*.

Bien d'autres poèmes confus furent inspirés du sujet de la Jérusalem. Un *Tancrède* d'Ascanio Grandi,

deux ou trois *Boëmond* d'auteurs oubliés, une *Palerme délivrée* de Tommaso Balli, une demi-douzaine de *Jérusalem*, celle-ci *détruite,* celle-là *prise,* une autre *perdue,* etc. Élargissant le champ de la composition mais restant dans le sujet héroïque et religieux, ceux qui cherchèrent à suivre les traces du Tasse sont : Scipione Errico avec la *Babilonia distrutta*, Antonio Caraccio avec *L'imperio vendicato*, Scipione di Manzano avec *Dandolo*, Lucrezia Marinella avec l'*Enrico*, Francesco Bracciolini avec la *Bulgheria convertita,* la *Croce riacquistata* et la *Roccella espugnata ; Gabriele-Zinani* avec l'*Eracleide ;* Girolamo Graziani avec *il Conquisto di Granata ;* Giulio Strozzi avec la *Venezia edificata ;* G. D. Peri avec la *Fiesole distrutta ;* Cagnali avec l'*Aquileja distrutta* ; Giorgini et Stigliani avec un *Mondo nuovo ;* Ansaldo Cebà avec un autre *Camillo ;* Graziani déjà cité, avec une *Cleopatra ;* Pancetti avec une *Venezia libera*, et enfin le fécond Chiabrera avec une *Firenze*, une *Amedeide*, un *Foresto*, sans parler des *Cartagini*, des *Scipiadi* et autres innombrables sujets autour desquels se complurent une foule de poètes distingués de ce siècle.

Les genres didactique et religieux ne furent pas cultivés avec moins de persévérance. Dans le premier on peut citer *La création du monde* de Gaspare Múrtola et la *Paradis terrestre* de Benedetto Menzini. Alessandro Marchetti (1622-1714) se révèle supérieur à ces poètes par son élégante version en vers libres du *De rerum natura* de Lucrèce. Dans le second beaucoup se donnèrent amplement satisfaction. Sans parler du *Père Ceva*, qui crut dans son poème *Puer Jesus* égaler la renommée de Sannazzar

et de Frascatoro, nous citerons à titre de curiosité érudite deux *Judith*, l'une *victorieuse* de Bartolomeo Tortelletti, et l'autre *triomphante* de Giacinto Bianchi ; une *Esther* d'Ansaldo Cebà, et le *Massacre des innocents* de Marini.

Le poème héroï-comique au XVIIe siècle eut une supériorité sur le poème sérieux. L'art manquant d'une base solide et vraie, et les poèmes n'étant écrits que pour obéir à la mode et aux habitudes littéraires du temps, beaucoup d'esprits se complurent dans le genre burlesque. Ainsi naquirent la *Vita di Mecenate* de Cesare Caporali, le *Malmantile riacquistato* de Perlone Zipoli (*Lorenzo Lippi* 1606-1662), l'*Eneïde travestita* de Lalli, le *Torracchione desolato* de Bartolomeo Corsini. La *Presa di San Miniato* d'Hippolyte Neri, le *Catorcio d'Anghiari* de Federigo Nomi, l'*Asino* de Carlo de 'Dottori, sont des imitations plus directes de la *Secchia rapita* (sceau dérobé). Quelques-uns traitèrent à la manière héroï-comique un sujet satirique, comme Francesco Bracciolini de Pistoie (1566-1645), déjà l'auteur du *Scherno degli Dei*, qui caricature les dieux de l'Olympe et l'abus que les poètes en faisaient. Le *Ricciardetto* de Niccolo Forteguerri de Pistoie (1674-1735), revient au sujet chevaleresque avec une légère allure comique, mais les procédés et le résultat sont moins heureux que ceux de Berni.

Le poète qui donna au genre héroï-comique la perfection dont il semblait capable et qui obtint une célébrité justifiée fut *Alessando Tassoni* avec la *Secchia rapita*.

Né à Modène en 1565, il obtint son diplôme de droit en 1583 ; à Rome en 1597 il entra deux ans

après au service du cardinal Ascanio Colonna. Mais aimant la liberté et le calme des études il rentra dans la vie privée en 1603. Ardent ennemi des Espagnols, il écrivit contre eux deux belles et véhémentes *philippiques*, passa à Turin en 1619 en qualité de premier secrétaire du vaillant duc Charles Emmanuel qui seul, au nom de l'Italie, avait osé résister à l'Espagne toute-puissante. Bientôt las du nouveau prince au service duquel il n'eut aucun avantage, il retourna à Rome en 1621, et à la vie privée. Puis, en 1626, entra chez le cardinal Ludovisi neveu du Pape Grégoire XV. A la mort du Cardinal en 1632, il fut appelé à la Cour de François Ier duc de Modène, et y mourut en 1635.

Généreux citoyen, lettré, doué d'un esprit fin bien que bizarre, Tassoni mériterait un bon rang dans l'estime de la postérité, même sans avoir écrit la *Secchia rapita* qui est son chef-d'œuvre. Une guerre livrée au XIIIe siècle entre bolonais et modénais, dans laquelle ces derniers rapportèrent comme trophée de leur victoire un sceau que l'on garde encore dans une tour de Modène, lui fournit son sujet. On dit que Tassoni visa à se venger du comte Alessandro Brusantini[1] en le représentant dans la grotesque et vile figure du *comte de Culagna*. Ce poème est plein d'anachronismes, manque de variété et d'épisodes, et les formes impropres, les idées exagérées ne sont pas rares, cependant il est fort apprécié pour la finesse, la belle diversité des caractères, sérieux ou comiques, la rapidité du style, l'aisance de la narration, la variété du coloris, la facilité du vers.

1. D'après certaines opinions c'est le comte Paolo Brusantini, frère d'Alessandro, qui aurait été visé dans le « comte de Culagna ».

La poésie lyrique au XVII[e] siècle se ressentit de cette enflure outrée et creuse de *Marini*, de *Giovanni Ciampoli*, des bolonais *Claudio Achillini* (1574-1640) et *Gerolamo Preti*, mort en 1626. On a d'Achillini un sonnet fameux où, applaudissant aux préparatifs de guerre du roi de France, il dit :

> Sudate o fuochi, a preparar metalli [1].

et une *canzone* où s'adressant au roi lui-même :

> A' bronzi tuoi serve di palla il mondo [2].

Cependant si cette manière étrange eut de nombreux adeptes, les bons esprits cherchèrent des idées plus simples, des formes plus achevées. Les célèbres philosophes Giordano Bruno et Tommaso Campanella écrivirent des poésies pleines de force et de généreuses pensées. D'autres, sans être exempts des défauts du temps, versifièrent avec une saine compréhension de l'art, cherchant à tirer des classiques des idées élevées et de brillantes images. Parmi ceux-ci on remarque *Gabriele Chiabrera* de Savone, né en 1552, mort en 1638. Auteur de cinq poèmes et de *Sermoni* estimés, il ne serait pas parvenu à une si belle et si juste renommée sans ses nombreuses poésies lyriques où il tenta d'imiter l'inimitable Pindare dans ses chants héroïques, Anacréon dans ses délicates chansons d'amour, et Horace dans ses *odes morales*. Encore que poète très imparfait, il sut cependant peindre de belles images et exprimer de nobles pensées. Peut-être se plut-il trop aux mots

1. Suez ô feux, pour préparer les métaux.
2. Pour tes canons le monde sert de balle.

composés à la manière des Grecs, comme *ondivago*[1], *chiomazzurro*[2], *anguicrinito*[3]. De plus, à l'imitation des Latins, il employa parfois d'artificieuses inversions et ne sut pas toujours éviter les images étranges et exagérées. Ainsi, parlant de la vierge, il ne craint pas de former cette antithèse :

> Le sacre alme mammelle
> Che *in terra il mar* della pietà *lattaro*

Allaiter la mer sur terre? Et ailleurs il écrit :

> A chi per Dio quaggiù guerreggiar vuole
> É campidoglio il ciel, *corona il sole*[4].

Une nouveauté introduite par Chiabrera fut l'imitation des mètres classiques. Déjà, au siècle précédent, Claudio Tolomei avait composé des poésies sans rimes, harmonisées suivant les règles rythmiques de la prosodie latine. Chiabrera, au contraire, laissant la *quantité* qui dans les langues romanes s'était à peu près perdue, composa des vers qui tout en étant harmonisés d'accents italiens, rendent le rythme des latins. Voici comme exemple cette asclépiade :

> Su l'età giovane ch'avida suggere
> Suol d'amor tossico simile al nettare,
>   Quando il piangere è dolce
>   E dolcissimo l'ardere,
> Celeste grazia sovra i miei meriti
> A me mostravati vergine nobile.

1. Vague ondoyante.
2. Chevelure azurée.
3. Crinière formée de serpents.
4. Pour celui qui veut ici-bas combattre pour Dieu, le ciel est le capitole, le *soleil la couronne*.

O che agevole giogo!
Che piacevole carcere!
Or gli anni agghiacciano : lagrime e gemiti
Or più non amano, Vergine; o se amano,
Amano lucido ostro,
E vin gelido amabile.
Del quale s'io ricreo l'aride viscere
Le Muse celebri subito sorgono
Ed or temprano cetre,
Ora fistole spirano.
Se questi piaccionti musici studi
Andrò cantandoti, cigno per l'aria,
E tu volgimi gli occhi,
Che altrui l'anima beano [1].

Le comte *Fulvio Testi*, d'un caractère très différent comme homme et comme poète, naquit à Ferrare en 1593, vécut dans le luxe des cours, traversa des circonstances difficiles et mourut en prison en 1646. Dans ses odes et canzoni il prit d'Horace des pensées et des images morales mais non la légèreté charmante des strophes et la beauté du style. Son morceau le plus célèbre est une ode allégorique contre le cardinal Barberini, adressée à Raimond Montecuculli, vaillant général et auteur d'écrits relatifs aux milices. Par le parallèle suivi d'un torrent presque toujours à sec, qui superbe et impétueux, enfle son cours à la suite d'une crue passa-

1. A l'âge où, avide de s'enivrer du poison d'amour, l'on trouve doux de pleurer et de s'enflammer, — par une faveur céleste que je ne méritais point, tu m'apparus, ô noble vierge. — Que ce joug m'était cher ! Que cette captivité me paraissait aimable ! — Maintenant le cœur, refroidi par les ans, n'aime plus les larmes ni les gémissements. — C'est le vin joyeux et clair qui sourit. — Si j'en apaise mes entrailles arides, bientôt apparaissent les Muses célèbres jouant de la lyre ou du chalumeau. — Si tu aimes ces concerts — moi, comme le cygne je chanterai, — tandis que tes yeux, tournés vers moi, réjouiront mon cœur.

gère pour être de nouveau dédaigné et foulé aux pieds dès que son lit s'est desséché, le poète attaque l'insolente arrogance d'un puissant :

Ruscelletto orgoglioso
Che, ignobil figlio di non chiara fonte,
Il natal tenebroso
Avesti infra gli orror d'ispido monte,
E già con lenti passi
Povero d'acque isti lambendo i sassi,

Non strepitar cotanto,
Non gir si torvo a flagellar la sponda ;
Che benché Maggio alquanto
Di liquefatto gel t'accresca l'onda
Sopravverrã ben tosto
Essicator di tue gonfiezze Agosto[1]...

Plus de réputation eut pendant un temps le sénateur florentin *Vincenzo Filicaia* (1642-1707) qui voulut rajeunir la chanson pétrarquiste en lui donnant une nouvelle magnificence et de la solennité. Mais c'était une magnificence et une solennité surtout extérieures, dans la phrase et non dans l'idée, avec plus d'emphase que de chaleur, plus de symboles que d'images, en un mot plus de rhétorique que de poésie. Ses sonnets sur l'Italie et ses chansons sur le siège de Vienne par les Turcs, et sur sa délivrance, eurent un grand succès. Mais la sonorité et l'enflure qui en faisaient alors le principal mérite, enlèvent

1. Orgueilleux petit ruisseau, infime rejeton d'une source obscure d'où tu pris ton obscure naissance à travers l'épaisseur des bois sombres qui recouvrent le mont, et qui, naguère presque dépourvu d'eau, lentement, léchais les pierres ; ne fais pas tant de bruit, ne te retourne pas si menaçant pour battre la rive. Car, si d'un peu de neige fondue Mai accroît tes eaux, bientôt Août viendra dessécher ton enflure.

aujourd'hui beaucoup de sa valeur à l'art de Filicai, en le rendant inférieur aux deux poètes précédemment cités.

Alessandro Guidi de Pavie (1650-1712), plus verbeux et plus creux que Chiabrera, bien que son émule dans l'imitation de Pindare, s'appliqua, sans savoir le grec, à imiter le poète thébain. Il composa des chansons très ornées de figures et de belles phrases, mais dépourvues d'idées, froides et vagues, ayant cédé à cette fantaisie de soustraire la strophe à toute règle de mesure et de rime. Sa meilleure composition, un chant sur la *Fortuna*, commençant par :

« Una donna superba al par di Giuno[1] »,

ne manquerait pas de certaines qualités de style, si l'allure estropiée du vers trop lâche et trop libre, n'était en désaccord avec le ton vraiment lyrique, et si un abus de rhétorique ne lui ôtait par endroits, du mouvement et de la chaleur.

A ces quatre poètes dits de *l'école classique*, parce qu'ils cherchèrent de diverses manières à reproduire les procédés, les formes et les sujets de la lyrique grecque ou latine, on peut joindre *Benedetto Menzini* plus réputé cependant comme auteur satirique.

Une place spéciale doit être réservée à l'arétin *Francesco Redi* (1626-1698), savant médecin, lettré distingué, non seulement excellent prosateur, mais auteur d'élégants sonnets et d'un dithyrambe d'un genre nouveau dans notre littérature, intitulé *Bac-*

1. Une femme orgueilleuse comme Junon.

chus en Toscane, où il imite avec une rare maîtrise de style et une très grande et très heureuse variété de mètres, les propos de celui qui se sent peu à peu envahi par l'ivresse. Et le sujet de ce dithyrambe n'est au fond que l'éloge des vins de Toscane. Il commence par l'arrivée du dieu en Toscane :

Dell' indico oriente
Domator glorioso, il Dio del vino
Fermato aveva l'allegro suo soggiorno
Ai colli etruschi intorno,
E colà dove imperial palagio
L'augusta fronte in ver le nubi innalza,
In verdeggiante prato
Con la vaga Arianna un di sedea,
E bevendo e cantando,
Al bell' idolo suo così dicea [1]...

Et le dieu réjoui, chante, boit en chantant, et s'enivre :

Quali strani capogiri
D'improviso mi fan guerra ?
Parmi proprio che la terra
Sotto i piè mi si raggiri [2]...

Et le flot monte dans l'estomac du dieu aviné :

Ecco, ohimé ch'io, mi mareggio
E m'avveggio
Che noi siam tutti perduti.
Ecco, ohimé, ch'io faccio getto

1. Conquérant glorieux de l'Orient indien, le dieu du vin avait établi son séjour joyeux près des collines étrusques. Et là, où le palais impérial élevait vers les nues sa façade auguste, un jour assis, avec la belle Ariane dans une verte prairie, il buvait et chantait, s'adressant ainsi à sa belle idole...

2. Quels étranges vertiges tout à coup me saisissent ? La terre sous mes pieds semble vraiment se dérober.

Con grandissimo rammarico
Delle merci preziose
Delle merci mie vinose;
Ma mi sento un po' piú scarico [1]...

Et recommençant à boire il invite Ariane à lui verser la *manne de Montepulciano*, terminant par cette déclaration :

Onde ognun che di Lieo
Riverente il nome adora,
Ascolti questo altissimo decreto
Che Bassareo pronuncia, e gli dia fè ;
Montepulciano d'ogni vino è il re [2].

Le Bacchus en Toscane eut quelques imitations. Citons la *Madreselva* de Lorenzo Magalotti. Passant en revue les fleurs les plus appréciables, il décrète l'excellence de la fleur d'oranger avec la conclusion de Redi : la fleur d'oranger est la reine des fleurs.

La satire fut amplement cultivée au XVIIe siècle. En prose par *Traiano Boccalini ;* en vers par *Ludovico Adimari, Jacopo Soldani, Francesco Moneti, Michel Angelo Buonarroti* le jeune, *Giulio Amico, Antonio Malatesti, Lodovico Sergardi,* et par *Salvator Rosa* et *Benedetto Menzini,* supérieurs à tous.

Traiano Boccalini de Loreto (1566-1613), outre la *Bilancia politica* composée de deux parties inti-

1. Hélas je me sens sombrer, et vois que nous sommes tous perdus ! Il me faut, bien à regret, rejeter la précieuse marchandise, ma cargaison de vins. Mais je me sens un peu allégé.

2. Que celui qui adore le nom vénérable de Lyæus, écoute le noble décret que prononce le Bassaréen et y ajoute foi : Montepulciano est le roi de tous les vins.

tulées *Lettere politiche* et *Commentari degli Annali di Tacito*, où se manifestent de nobles idées de perfection morale et sociale, écrivit les *Ragguagli del Parnasso* et la *Pietra del paragone politico* (pierre de touche). Dans ses *Propos du Parnasse* il représente de façon satirique, une société d'hommes éminents de tous les temps, de toutes les nations, habiles (virtuoses comme les appelle l'auteur), dans la politique, les armes, les sciences, les lettres et les arts.

Salvator Rosa que nous avons déjà mentionné comme célèbre peintre de paysage et comme musicien, naquit à Arenella près de Naples en 1615, prit part à la révolution de Masaniello, et mourut à Rome en 1673. Auteur de plusieurs satires dont les meilleures sont la *Musique,* la *Peinture* et la *Poésie,* il fait la critique des mœurs des cours, des artistes, des poètes, condamnant surtout les flatteries, les plagiats, les hyperboles, l'emphase et autres vices moraux et littéraires d'alors. Ecrivain alerte et brillant, il a cependant un ton déclamatoire et une loquacité qui finissent par lasser le lecteur.

Le florentin *Benedetto Menzini* (1646-1704) est plus châtié dans l'usage de la langue mais plus violent. Poète lyrique, didactique et satirique, il écrivit un Art poétique en cinq livres, et douze satires où il flétrit les mœurs du temps, s'en prenant à tout et à tous, sans aménité ni courtoisie, en un style souvent négligé et parfois vulgaire.

Le genre dramatique qui donna les meilleurs résultats au XVIIe siècle fut le mélodrame, dernière évolution du drame pastoral arrivé à son perfectionnement artistique le plus complet dans l'*Aminta* et

le *Pastor fido*. La première représentation dramatique mêlée de musique remonte à 1589 à l'occasion du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine. Peu de temps après, *Ottavio Rinuccini*, distingué poète florentin, composa la *Daphné* (en 440 vers, la plupart brefs), mise en musique par *Jacopo Peri* et *Giulio Caccini* et représentée en 1595. *L'Eurydice* du même Rinuccini, tirée de l'Orphée du Politien, fut mise en musique par *Peri* et représentée en 1600. *L'Ariane*, avec musique de *Claudio Monteverde* fut jouée en 1608. Puis les poètes mélodramatiques se multiplièrent et suivant la coutume du siècle, abusèrent de la mythologie et des singularités si en faveur alors. *Apostolo Zeno* de Venise, est à peu près le seul que l'on mentionne aujourd'hui parce qu'il réforma le mélodrame et le ramena à plus de simplicité et de naturel.

Le public paraissant désormais las des intrigues et des dénoûments conventionnels empruntés aux latins, un genre nouveau se révéla avec la *commedia dell'arte* ou à *sujet*. L'auteur écrivait le thème et le partageait en différentes scènes, l'acteur faisait le reste. Sur ce thème de comédie appelé *canevas*, il brodait le dialogue en en rendant la représentation aussi agréable que possible. Ce système fit de bons acteurs mais l'art régulier y perdit, et l'on cite peu d'auteurs ayant eu quelque célébrité : *Niccolò Amenta*, *Girolamo Gigli*, *Andrea Cicognini*, *Giambattista della Porta*, *Giambattista Fagiuoli* et *Michelangelo Buonarroti* le jeune. Ce dernier laissa deux comédies, la *Fiera* et la *Tancia*, modèles de belle langue florentine. L'une, la *Tancia*, est en octaves, et l'autre, la *Fiera*, est une interminable

série de scènes en cinq journées de cinq actes chacune. Elles ne survivent que par la langue, car elles sont à peine supportables comme œuvres artistiques.

La tragédie n'eut pas un sort plus brillant que la comédie. D'abord se présente à nous, d'après le temps et le mérite, *Giovan Battista Andreini* de Venise, auteur de *l'Adam* auquel Milton fit emprunt pour son *Paradis perdu;* viennent ensuite le sicilien *Ortensio Scamacca* avec plus de trente tragédies; *Carlo de' Dottori de Padoue* avec un *Aristodème* et son poème *l'Ane.* Les autres tragiques du siècle sont *Domenico Lazzarini,* auteur estimé de sonnets burlesques, *Domenico Bartolomei, Carlo Ruggieri, Ansaldo Cebà.* Le bolonais *Jacopo Martelli* (1666-1727), auteur de poèmes lyriques et satiriques, eut une certaine réputation. Il introduisit cette nouveauté d'employer le vers alexandrin à l'exemple de Corneille et de Racine dont il imita les tragédies (*Iphigénie en Tauride, Alceste*, etc.). Ce mètre de sept syllabes deux à deux ne s'adapta pas à la tragédie, mais plus tard fut mis en usage dans la comédie, par Goldoni notamment, et le nom de *martellien* donné à ce genre de vers, garda la mémoire de celui qui le premier l'employa.

Sans parvenir au niveau atteint au XVIe siècle, la prose fut supérieure à la poésie. La manière de traiter des choses scientifiques et philosophiques se modifiant, il se forma une nouvelle école de prosateurs de genres variés, sans ornements de rhétorique ni prétentions académiques. Les lettrés les considèrent comme d'excellents modèles à suivre pour la sobriété et l'élégante précision de leur style, et les logiciens les admirent pour la parfaite application

de la méthode déductive (dont avaient abusé les scolastiques), et tout particulièrement de la méthode inductive. Le chef de la nouvelle méthode, et en même temps le premier des prosateurs de ce siècle est *Galileo Galilei.*

Fils du célèbre musicien Vincenzo et de Giulia Ammannati, il naquit à Pise en 1654. Il approfondit très jeune l'étude de la logique et joignit à cette étude celle, moins sévère, des lettres, de la musique et du dessin. A seize ans il commença à suivre les cours de médecine au *Studio* de Pise, mais ayant en aversion la docile servilité des péripatéticiens, il se tourna vers l'étude des mathématiques et de l'astronomie. Le premier fruit de cette nouvelle orientation scientifique fut la découverte de la règle constante des alternances du pendule et des mouvements célestes et terrestres, due à l'oscillation d'une lampe dans le Dôme de Pise ! A 19 ans il abandonna tout à fait la médecine que son père voulait lui faire apprendre, et s'adonnant aux sciences exactes, il inventa la *balance hydrostatique.* A 25 ans il occupa la chaire de mathématiques dans l'Université même où il avait étudié. Mais l'envie et l'ignorance ne lui laissant pas de trêve, il répondit alors à l'invitation de la seigneurie de Venise et s'établit à Padoue. Il y resta de 1592 à 1610, y inventa le compas de proportion et le télescope, y écrivit le *Sidereus nuncius.* En 1611 il revit Florence. De là, se rendant à Rome, il émerveilla les savants et les maîtres par sa doctrine et ses découvertes. Mais ici commence pour le grand homme une longue série de peines. Son opposition ouverte contre l'autorité des écoles, ses doctrines,

ses expériences, avaient non seulement irrité les envieux, mais éveillé mille scrupules dans l'esprit d'une foule de gens dévots et superstitieux, attachés aux anciennes traditions, et ennemis de toute nouveauté. En soutenant la doctrine de Copernic sur le mouvement de la terre il donna beau jeu à ses ennemis qui l'accusaient de contester les vérités de la Bible. Il se rendit à Rome en 1616 pour se défendre près du tribunal de l'Inquisition, lequel condamnant la doctrine de Copernic comme fausse et hérétique, défendit à Galilée de la soutenir. Cependant, croyant les colères apaisées, et espérant que cette interdiction resterait lettre morte, il publia ses *Dialogues sur les principaux systèmes*, après avoir obtenu l'approbation ecclésiastique, et feint de discuter abstractivement, et non de soutenir la théorie de Copernic. En 1633, âgé de 70 ans, le grand homme fut contraint de retourner à Rome se mettre à la disposition du Saint Office qui le tint emprisonné et le soumit aux souffrances d'un long et rigoureux procès, sinon à la torture. Mais quelle torture plus cruelle que celle de contester au génie ses plus belles découvertes! Sa doctrine de nouveau déclarée fausse, et lui, obligé d'abjurer la sublime vérité qu'on voulait étouffer, il fut condamné à la détention perpétuelle. Cependant, par l'intervention d'amis puissants, elle se changea bientôt en une paisible relégation, à Sienne d'abord, puis dans sa campagne d'Arcétri où il passa ses dernières années rendues plus tristes par la cécité, méditant et enseignant, entouré de ses disciples dont quelques-uns, tels que Viviani et Torricelli, lui prodiguèrent des soins filiaux. Il mourut en 1642.

Nombreuses et variées sont les œuvres de Galilée. Le *Sidereus nuntius*, important surtout pour l'histoire de la méthode galiléenne, étant écrit en latin n'entre pas dans notre analyse. Il nous reste à dire un mot du *Saggiatore*, des *Dialoghi dei massimi sistemi*, des *Dialoghi delle scienze nuove* et des *Lettere*. Le *Saggiatore* est la réfutation d'un écrit du Père *Orazio Grassi* dissimulé sous le pseudonyme de *Lotario Sarsi*. Les qualités maîtresses de ce chef-d'œuvre galiléen sont, outre une remarquable rigueur de logique, l'ordre et la clarté du raisonnement, la propriété et la force du terme et de la phrase, la délicatesse de la saillie, la finesse de l'ironie. Les *Dialogues sur les principaux systèmes* ont pour but de soutenir la doctrine de Copernic sur le mouvement de la terre, contre le système de Ptolémée qui faisait de la terre le centre de l'univers. Cet ouvrage souleva des tempêtes et valut à l'auteur bien des amertumes à cause des luttes ardentes engagées autour de cette question, alors si vivement combattue, et qui paraît maintenant évidente aux esprits les plus simples. Les *Dialogues sur les sciences nouvelles*, écrits par Galilée à Arcétri dans les dernières années de sa vie, et de moins de valeur littéraire, furent d'un grand poids pour les progrès des sciences physiques et mathématiques. Cette œuvre insigne devint comme le fondement de la mécanique moderne. D'autres travaux secondaires de Galilée eurent aussi leur importance pour la science et pour la méthode. Mentionnons spécialement ses *Lettres*, beau modèle de style familier et didactique plein de couleur, celle notamment sur la

candore lunare et une autre très élevée sur l'autorité d'Aristote.

A la belle école de Galilée appartiennent *Benedetto Castelli*, bénédictin de Brescia (1576-1644), *Bonaventura Cavalieri* de Milan (1598-1647), *Evangelista Torricelli* (1608-1671), *Gian Alfonso Borelli* de Naples (1608-1679), *Francesco Redi* déjà signalé parmi les meilleurs poètes du siècle, *Giandomenico Cassini* (1625-1712), *Vincenzo Viviani* de Florence (1622-1703) qui écrivit la vie du maître et répandit ses doctrines, *Marcello Malpighi* de Bologne (1618-1694), *Alessandro Marchetti*, traducteur de Lucrèce, *Vallisnieri, Marsigli*, *Bellini* et beaucoup d'autres. Rappelons en finissant, *Lorenzo Magalotti* de Rome (1638-1712), qui se distingua tout à la fois dans les sciences et dans les lettres. S'étant attaché aux élèves de Galilée il fut nommé secrétaire de l'Académie du *Cimento* fondée par les savants galiléens dans le but de continuer l'école du grand maître. Ses *Saggi di naturali esperienze* le firent considérer comme un excellent modèle de prose scientifique. Il écrivit aussi des *lettres familières*, des *lettres scientifiques* et des *nouvelles* qui ne valent point ses autres ouvrages.

Les écrits historiques de ce siècle sont loin d'avoir la perfection des écrits scientifiques de l'école de Galilée. Un des premiers historiens que nous rencontrons est *Enrico Caterino Davila*, de Piove di Sacco, province de Padoue (1576-1631). Bon administrateur et bon soldat il écrivit une excellente *Histoire des guerres civiles de France* avec des appréciations fines, et une intelligence historique précise, avec méthode et clarté dans l'exposition, mais en une langue

barbare. Vient ensuite le cardinal *Guido Bentivoglio de Ferrare* (1579-1644), nonce apostolique dans les Flandres et en France pendant 14 ans, et qui sut mettre à profit cette haute situation pour ses divers ouvrages historiques et politiques. Avec de nombreuses *lettres familières,* des *souvenirs* et des *mémoires*, il laissa l'*Histoire de la guerre de Flandre.* Témoin des événements et bon juge des hommes, très expert en l'art de gouverner, il pouvait être le véritable historien de cette grande et belle révolution, mais il aima mieux, y trouvant sans doute son intérêt, déguiser ou dissimuler bien des faits, se bornant à les indiquer, et s'étendant longuement en vaines descriptions de batailles et en digressions inopportunes. La langue, choisie et élégante, manque de variété et de couleur, le style est recherché et maniéré, la période sonore et symétrique. *Francesco Capecelatro* (1596-1610), soldat et homme d'Etat comme Davila, écrivit l'*Histoire du royaume des deux Siciles* à partir de la conquête normande jusqu'à Frédéric II, et les *Annales de Naples* de 1631 à 1640 ; le style et la langue ne se remarquent par aucune qualité, et il garde la tache de s'être fait le soutien de la tyrannie contre le peuple.

Fra Paolo Sarpi et le cardinal *Sforza Pallavicino* doivent être cités en même temps, tous deux ayant écrit une *Histoire du concile de Trente*, mais avec des appréciations différentes. Sarpi (1552-1622), frère servant et membre de la Consulte de Venise, esprit droit et fier, fut le digne contemporain de Bruno et de Galilée. Instruit en toute espèce de science, formé à la doctrine de l'observation et du libre examen, héritier de l'idée de Dante et de

Machiavel relativement à l'indépendance de la société civile vis-à-vis de l'Eglise, il soutint avec une indomptable vigueur les droits de la république contre le Pape Paul V, et écrivit l'Histoire du concile de Trente dans un esprit opposé à la politique du Saint Siège. Cet ouvrage se remarque par l'étendue du plan, l'étude attentive et le relief des faits aussi bien que par le sentiment de liberté qui l'enflamme. La forme est naturelle et claire, cependant la langue n'est ni très pure ni très élégante, et l'ardeur de la polémique semble avoir entraîné parfois un peu loin, le hardi frère bergamesque. Toutefois son ouvrage est considéré par quelques-uns, comme l'un des plus estimables monuments littéraires du XVII[e] siècle. Le cardinal *Sforza Pallavicino* (1607-1667), auteur d'écrits nombreux et variés où se trouvent si parfaitement alliés les termes choisis et les phrases élégantes, composa une histoire du concile de Trente en réfutation de celle de Sarpi. Mais la langue pure et le style fleuri ne parvinrent point à la rendre supérieure à celle de son rival.

Vient en dernier lieu, par le temps et peut-être par la valeur historique, le jésuite *Daniello Bartoli* de Ferrare (1608-1685), le premier cependant par les qualités de la forme. Il traita divers sujets de morale, de science, de grammaire. Mais son ouvrage principal est l'*Histoire de la Compagnie de Jésus*, où il relate les choses accomplies par son ordre dans les régions les plus reculées de l'Orient et de l'Occident. Giordani dit qu'il le trouve *terribile e unico* non seulement parmi les italiens, mais dans le monde tout entier. Sans nous associer à cette excessive admiration nous admettons volontiers que Bartoli

est un modèle parfait par l'abondance, la propriété, la disposition des mots, la variété des constructions, des transitions, des liaisons, et l'harmonie de la période, l'allure élégante et le relief provenant de l'effet descriptif de l'adjectif qu'il sut toujours choisir et placer à propos.

Parmi les biographes on remarque deux agréables écrivains florentins : *Philippo Baldinucci* (1624-1696) et *Carlo Dati* (1619-1675). Le premier se révèle très bon juge de l'art dans sa *Vie du Bernin* et dans ses *Notices sur les maîtres du dessin à partir de Cimabue.* Il rectifie et complète Vasari quand il y a lieu, donnant le premier l'exemple de diviser par écoles l'histoire de l'art. Mais son style est quelque peu prolixe, et la distribution du sujet pas toujours ordonnée. Défauts qu'on ne rencontre pas dans la belle prose des *Vies de quatre peintres antiques* (Zeuxis, Parrhasius, Apelle, Protogène) de *Dati,* si clair si élégant, qui compte parmi les meilleurs maîtres de langue et de style dont s'honore notre prose. *G. B. Manzo* et *P. F. Serassi* écrivirent tous deux une *Vie du Tasse.* Ces vies ne sont pas sans valeur même après les études les plus récentes.

L'éloquence oratoire ne peut enregistrer que les *Philippiques* de Tassoni, pleines de patriotisme mais dépourvues de véritable force d'argumentation et assez défectueuses comme style, et les *Sermons* du Père *Paolo Segneri* (1624-1694), le plus grand orateur sacré de notre littérature. Il possède en effet toutes les qualités extérieures de la véritable éloquence, langue choisie, variée et vive, période harmonieuse, bien construite, bien arrondie, distribution heureuse du sujet, et heureuse aussi la texture

générale du discours. Cependant il manque des qualités de fond, c'est-à-dire la chaleur et la profondeur du sentiment, la simplicité, la spontanéité, qualités de celui qui se sent pénétré de ce qu'il dit. Mais Segneri avait aussi les défauts de son temps, tout dans la forme, rien dans le fond, plus d'imagination que de pensée, plus de rhétorique que de sentiment.

Il reste à dire un mot des nombreux auteurs de traités dont quelques-uns méritent de n'être point complètement oubliés. Le modénais *Raimondo Montecuculli* (1608-1680), vaillant condottiere italien au service de l'étranger, laissa des ouvrages fort estimés sur l'art militaire, que Foscolo remit en lumière et en honneur au commencement du XIX[e] siècle; *Agostino Mascardi* (1590-1640), un *Arte istorica; Sforza Pallavicino* un traité sur le *Bene* et un autre très travaillé, sur le *stile*, où il réunit de bons préceptes tirés des classiques et de nos meilleurs modèles, les accompagnant de remarques personnelles, peut-être un peu subtiles, mais généralement judicieuses et fines. Dans une petite étude, *Il diritto e il torto del non si può*, *Bartoli* combat le pédant rigorisme des membres de la *Crusca* qui voulaient immobiliser la langue dans un cercle étroit de formes empruntées à un trop petit nombre d'auteurs. Les règles de rhétorique et de grammaire abondent dans les *Progimnasmi* (exercices) d'*Udeno Nisieli*, pseudonyme de Benedetto Fioretti de Pistoie. Dans son *Traité sur la langue toscane, Benedetto Buonmattei* posa les bases de la linguistique italienne, et *Marcantonio Mambelli* de Forli (1582-1644), plus connu sous le nom académique *de Cinonio*, écrivit de très estimables *Observations sur la langue italienne.*

CHAPITRE VII

XVIIIᵉ SIÈCLE

Dernière période de la décadence littéraire et sociale. — Les beaux-arts. — Origine de « l'Arcadia ». — Causes morales, sociales, et littéraires de l'Arcadie — Première manière de l'Arcadie. Le sonnet. — Seconde manière. La *canzonetta*. — Troisième manière. Les vers *sciolti* (libres). — *Metastasio* et la réforme du mélodrame. — Notes sur la vie de Métastase. — Qualités particulières au drame de Métastase. — La prose. — L'histoire nationale, l'histoire littéraire. — La prose didactique. — La philosophie de l'histoire.

Dans cette longue période de transition que fut le XVIIIᵉ siècle, l'esprit italien finit peu à peu par se renouveler en raison d'éléments multiples dus en partie aux influences de la France, et en partie aussi, aux circonstances politiques modifiées, aux études et aux idées de nos espris hardis. L'art, après avoir atteint un niveau très élevé pendant le XVIᵉ siècle, avait fini par une entière corruption du goût que nous appelâmes le *sécentisme*. Suivant une manière inverse, le XVIIIᵉ siècle commencé par une autre période de décadence littéraire, c'est-à-dire *l'Arca-*

die, finit glorieusement par la restauration de l'art, avec les noms immortels de Goldoni, d'Alfieri, de Parini et de Monti, grands maîtres de la littérature moderne. Dans ce chapitre sera donc résumée l'histoire littéraire de cette partie du XVIII[e] siècle dont les caractères concordent le mieux avec ceux de l'époque déjà décrite. Le grand fait du renouvellement de la littérature, commencé déjà et conduit bien avant dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, sera expliqué dans le chapitre suivant.

A la décadence des lettres se joignit celle des arts figuratifs qui dégénérèrent dans une extrême préciosité où le siècle précédent les avait conduits.

On cite donc peu de noms d'artistes arrivés à quelque perfection. La sculpture, devenue simple élément décoratif, ne donna en aucune manière de résultats dignes de ses glorieuses traditions. L'architecture, suivant aussi le mauvais goût de l'époque précédente, n'eut que peu de monuments remarquables. Cependant certains architectes revenant à l'art classique laissèrent des édifices de quelque valeur. *Luigi Vanvitelli*, le meilleur peut-être de ce siècle, exécuta des travaux estimés tels que le palais royal de Caserte et le théâtre San Carlo de Naples. Le théâtre de la Scala de Milan est dû à son élève *Giuseppe Piermarini* de Foligno, et le palais royal de Venise à *Giovanni Soli* de Vignola. D'autres édifièrent, çà et là, des palais, des églises, des villas et des théâtres, mais sans arriver à rien de vraiment remarquable.

La peinture continua sa décadence déjà commencée, et les artistes ayant eu quelque réputation sont en petit nombre : Mengs, Camuccini, Saba-

telli, Benvenuti, Andrea Appiani mort en 1817, et le meilleur d'entre eux, *Giambattista Tiepolo* de Venise, bon coloriste, mais non exempt des défauts de son temps. L'école vénitienne compte avec Tiepolo, certains autres noms estimés comme *Sebastiano Ricci* et le *Canaletto*.

La musique était appelée à plus de succès. Jointe à la représentation dramatique, déjà elle avait créé le mélodrame, par l'œuvre de *Peri* et de *Caccini* spécialement. *Claudio Monteverde*, mort en 1649, avait introduit dans son *Ariane* la modulation e l'instrumentation d'où procéda la transformation de l'art. A cette époque remonte aussi l'origine de l'opéra-bouffe dont le premier maître fut *Orazio Vecchi*. En même temps, la musique sacrée qui avait pris de la vie et de la puissance avec Palestrina (*messe du Pape Marcel*), mort en 1594, continua d'être mise en honneur au XVIIe siècle, par *Carissimi*, *Mazzocchi*, *Allegri* (dont on cite le *Miserere*) et *Scarlatti*.

Avec de tels débuts l'art musical ne fit que s'élever, et put se glorifier, au XVIIIe siècle, des noms de *Fornelli*, de *Pergolèse*, de *Benedetto Marcello* qui mit les *Psaumes* en musique de façon magistrale, de *Stradella*, de *Porpora*, de *Tartini*, de *Puccini*, grand concertiste, de *Paisiello*, pathétique compositeur, de *Paer*, de *Domenico Cimarosa* toujours vivant par son *Matrimonio segreto*, et enfin de *Spontini* dont la *Vestale* continue à être applaudie.

L'Arcadie, académie fondée à Rome à la fin du XVIIe siècle dans le but louable de redresser le mauvais goût sécentiste, prit bientôt de si vigoureuses

racines, qu'elle s'étendit dans toutes les régions de la péninsule, les enveloppant comme en un vaste réseau académique. Christine reine de Suède, établie à Rome dans les dernières années du XVIIe siècle, après son abdication au trône paternel et sa conversion au catholicisme, avait groupé autour d'elle une élite de savants et de poètes, parmi lesquels Guidi, Filicaia et Gravina. Dans les aimables et doctes réunions de la royale protectrice les entretiens portaient souvent sur l'état de la poésie et la nécessité de réformer le goût perverti par le genre baroque des marinistes. Après la mort de Christine ces savants continuèrent à se réunir, et quatorze d'entre eux se promenant un beau jour de printemps dans les environs du Château-Saint-Ange en déclamant leurs vers, conçurent l'idée de l'Académie devenue ensuite si florissante. Car le paysage champêtre et cette joûte poétique qui rappelait les *alterne camenœ* de l'antique bucolique, provoquèrent cette exclamation de l'un d'eux : *Il me paraît qu'aujourd'hui nous avons fait renaître l'Arcadie.* Ce souvenir évoqué sembla une inspiration, et le mot devait se réaliser. L'académie était créée. Les quatorze fondateurs empruntèrent autant de noms pastoraux à quelque lieu classique, mythologique ou imaginaire. *Giovan Mario Crescimbeni*, proclamé chef, reçut le titre de *custode* général, et *Gian Vincenzo Gravina* édicta les règlements dans le style archaïque du code des Douze Tables. L'article fondamental était celui-ci : *In cœtu et rebus arcadicis pastoritius mos perpetuo, in carmibus autem et orationibus, quantum res fert, adhibetor.* On prit pour emblème la flûte pastorale de Pan, et pour protecteur l'Enfant Jésus dans

sa crèche. Le siège et le secrétariat s'appelèrent Serbatorio (dépôt), et l'on compta les années par Olympiades. Patriciens et prélats se disputèrent l'honneur d'être inscrits à la nouvelle académie et de s'en dire les protecteurs, l'accueillant dans leurs propres villas, jusqu'au moment où par la générosité de Jean roi de Portugal, elle occupa en 1726 un siège particulier sur le Janicule, en un lieu planté d'arbustes et de fleurs champêtres qui reçut le nom magnifique de *bosco Parrasio*. Toute cette organisation n'était pas très différente de celle qui avait été donnée près d'un demi-siècle avant à une académie littéraire de Nuremberg, dite des *Pasteurs de la Peignitz*, dont certainement les lettrés allemands admis aux réunions de la reine Christine à Rome, durent apporter connaissance.

Mais ce qui fut en Allemagne une agréable manifestation de culture, une manière de récréation intelligente et inoffensive, fut chez nous un jeu funeste des esprits, tout à fait vide et pernicieux, bien qu'on en proclamât avec beaucoup de solennité le but rénovateur. En amoindrissant la conscience, l'esprit, l'imagination, dans les puériles cérémonies de l'académie, en chantant une éternelle idylle d'amour fade et conventionnel, en encourageant les poètes aux enfantillages des bergeries, en substituant le vide à l'enflure, le ton léger à l'idée artificieuse, le vers fluide et subtil au vers ferme et sonore, on crut réellement extirper le mauvais goût, *en le persécutant*, dit prétentieusement Crescimbeni historien de l'Arcadie, *partout où il se réfugie, jusque dans les retraites et les campagnes les plus ignorées et les plus inimaginables.*

Et dans ces retraites, dans ces campagnes, et dans les villes aussi, c'est-à-dire dans toute l'Italie, l'Arcadie se ramifia, ne détruisant pas malheureusement le mauvais goût, mais répandant les germes d'une corruption nouvelle plus regrettable.

Les conditions générales de l'état social contribuèrent certainement à ce rapide et fâcheux développement. Les belles conceptions du monde païen, recréées par la Renaissance, alors disparues, le sentiment politique étouffé et le sentiment religieux amoindri et faussé, l'hypocrisie triomphant partout, aussi bien que les coutumes et les usages espagnols, l'idée de la vie et de l'art devait fatalement s'abaisser, et les hardiesses des poètes du XVIIe siècle parurent dès lors trop téméraires et trop dangereuses, trop en désaccord avec cette tranquille insouciance, cette médiocrité satisfaite où se complaisait toute la société italienne qui touchait au moment de sa plus complète décadence. A l'amour s'était substitué le *sigisbéisme* (la galanterie). Aux conversations savantes avaient succédé les soirées de jeu. L'art futile de la toilette, de l'étiquette, de la galanterie, remplaçait les exercices utiles de l'équitation, et le *dilettantisme* insupportable et prétentieux, le culte ardent et profond des lettres. Le preux chevalier, à la fois aimable et instruit, à la manière de Castiglione et du Tasse, avait cédé la place au rimeur quintessencié, au petit abbé élégant. Ainsi, dans ce rapetissement de la vie sous toutes ses formes, l'art se corrompait et n'était plus qu'un petit jeu galant de compliments et de fadeurs.

A cela s'ajoutaient les influences étrangères. De France les chansonnettes légères qui flattaient le

goût superficiel et l'imagination paresseuse de nos arcades, et de l'Espagne des influences autrement funestes. D'abord avec Gongora et Lope de Vega elle exagéra notre *marinisme*, puis, après avoir amplement refaçonné *l'Arcadie* de Sannazzar, et qu'elle l'eût diluée chez elle en mille petits ruisseaux champêtres, l'Espagne en inonda l'Italie, à la grande édification de Crescimbeni et de son entourage d'abbés et de poètes qui contribuaient à la prospérité de la grande et futile académie.

Certains historiens distinguent trois manières dans la poésie arcadique. La première, certainement la plus affectée et la plus efféminée, est celle des petits sonnets et des madrigaux. Comme la règle fondamentale de l'art devait être l'imitation, et que Pétrarque paraissait trop fort et trop sublime, on prit pour modèle un pétrarquiste insignifiant du XVI[e] siècle, Costanzo. Par son sentimentalisme méridional et sa tendance marquée au genre bucolique qu'il devait tenir, comme d'autres de ses compatriotes, de Sannazzar, il sembla le moins éloigné de l'idéal que se proposait l'académie. Costanzo devint donc le prototype des nouveaux poètes qui se partageaient ses sonnets pour en faire l'objet de leurs leçons académiques. Crescimbeni, avec la plus grande assurance, prétendit tirer des quatre qu'il avait choisis, *tout ce qui est nécessaire à la poésie italienne.*

Filicaia, Gravina et Menzini, les premiers et les plus marquants des arcades, rachetèrent ce défaut par beaucoup d'autres qualités. *Carlo Maria Maggi* de Milan (1630-1699), bon poète dialectal et auteur de sonnets patriotiques dignes de remarque en un

temps où l'on se préoccupait peu de l'Italie, fut aussi membre de l'Arcadie. De la première manière les plus mauvais sont Crescimbeni, Lemene et Zappi. Le premier (1634-1704), né à Lodi, chercha d'abord à *pindariser*, mais d'esprit très efféminé, c'etait le geai voulant se parer des plumes du paon. Il se sentit dans son élément lorsque l'Arcadie fut fondée, et il assembla en des sonnets et des madrigaux artificieux, des idées petites et futiles. Dans sa vieillesse il célébra *Dieu*, en cinquante-six sonnets et sept hymmes faibles et ampoulés. *Giovanni Battista Zeppi* d'Imola (1672-1719), que Baretti déclare *galant*, *précieux*, *sucré*, laissa les exemples les plus grotesques de sonnets insipides et creux. Citons celui-ci :

Sognai sul far dell'alba e mi parea
Ch'io fossi trasformato in cagnoletto;
Sognai che un vago laccio al collo avea
E una striscia di neve innanzi al petto.
Era in un praticello ove sedea
Clori di ninfe in un bel coro eletto.
Io di lei, ella di me prendea diletto;
Dicea: corri Lesbino; ed io correa.
Seguia: dove lasciasti, ove sen gio
Tirsi mio, Tirsi tuo che fa, che fai?
Io gia latrando, e volea dir: son io.
M'accolse in grembo, in due piedi m'alzai;
Inchinô il suo bel labbro al labbro mio,
Quando volea baciarmi io mi svegliai[1].

1. Ce sonnet est difficilement traduisible. L'auteur imagine un rêve où son héros se croit changé en petit chien, un collier au cou et une raie blanche sur la poitrine. Chloris ne peut vivre sans lui, de même qu'il ne peut vivre sans elle. Assise dans la prairie au milieu d'un joli cercle de nymphes, elle le réclame, il accourt à son appel déjà prêt à répondre par un jappement. Il se dresse sur ses pattes. Elle le prend sur ses genoux, et tandis que penchée vers lui, ses lèvres vont se poser sur les siennes dans un baiser, il se réveille.

Giambattista Cotta de Ceva (1668-1733) composa des poésies religieuses et des sonnets où se trouve plus de rhétorique que de sentiment. *Eustachio Manfredi* de Bologne (1673-1739), déjà de beaucoup supérieur et instruit dans les sciences, professa avec zèle et succès dans sa ville natale, et s'occupa des arts plutôt par distraction et par mode, que par profession ambitieuse de poète. Ses vers manquent de chaleur et de souffle, mais ils sont loin des futilités et des fadeurs de Lemene et de Zappi.

La seconde manière de l'*Arcadie* est marquée par le triomphe de la chansonnette légère dont *Paolo Rolli* de Rome (1686-1763), donna l'exemple. Ses poésies lyriques sont supérieures à celles des Arcades ci-dessus mentionnés, par la délicatesse et la douceur. *Pietro Metastasio* de Rome, rénovateur du mélodrame, n'est pas moins élégant et a plus de spontanéité et de grâce. Sa *canzonetta* intitulée *La Libertà*, particulièrement connue, commence par ces strophes :

Grazie agl'inganni tuoi
Alfin respiro, o Nice :
Alfin d'un infelice
Ebber gli Dei pietà.
Sento da' lacci suoi
Sento che l'alma è sciolta ;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà [1].

Tommaso Crudeli de Sienne (1703-1745), échappa un peu à la recherche et à la puérilité de l'Arcadie pure, et dans certains écrits il en flétrit même cruel-

1. Grâce à tes impostures enfin je respire, ô Nicée : enfin d'un malheureux les dieux ont eu pitié Je sens que de ses liens mon âme est délivrée. Cette fois la liberté n'est plus un vain songe.

lement les défauts. *Carlo Innocenzo Frugoni* de Gênes (1692-1745), abbé licencieux et inconstant, continua en partie la manière de Rolli et de Métastase dans une forme parfois négligée, et laissa à la postérité, au milieu de nombreux ouvrages, un bagage considérable de chansonnettes.

Mais Frugoni ne prit pas l'académie au sérieux, et en railla souvent même la fécondité et la futilité. Pourtant, lui aussi fut fécond et futile, mais on ne peut lui refuser le mérite d'avoir le premier senti la nécessité d'une forme nouvelle et d'en avoir tenté l'essai. *Père incorruptible d'enfants corrompus,* dit de lui Vincenzo Monti. Nous ne nous associerons pas à cet éloge excessif, mais nous lui tenons compte comme d'un mérite très grand, d'avoir remis en honneur l'hendécasyllabe libre, en cherchant à donner au vers une belle et complète harmonie, et en se mettant au-dessus des usages de ses contemporains par son application à tenter de plus nobles sujets, avec une largeur de pensée peu commune, et une réelle magnificence d'images. Qu'on remarque cependant que cet éloge a été donné à Frugoni pour ses vers *sciolti,* et en comparaison des poètes de son temps, et non pour ses chansonnettes, ni en comparaison des poètes qui le laissèrent loin derrière eux sur le chemin de l'art. Les vers libres de Frugoni furent publiés en 1757, avec ceux de *Francesco Algarotti* et de *Saverio Bettinelli,* sous le titre prétentieux de *Versi sciolti di tre eccellenti autori,* et dans la pensée qu'ils devinssent l'unique modèle à proposer à la jeunesse studieuse. Bettinelli le compilateur du volume, qui modestement se décernait ainsi lui-même ce titre, inséra dans ce volume dix lettres qu'il

suppose écrites des Champs-Elysées, dans lesquelles Virgile, au nom des autres grands classiques, critique tous nos meilleurs auteurs, et en praticulier Dante et Pétrarque. Des jugements aussi insensés ne durent pas accroître la valeur du livre des *trois excellents auteurs.* S'il marque quelque progrès, par rapport au goût de l'époque, il vaut peu comme œuvre d'art. Cependant il eut d'assez heureux effets, car la curiosité mise en éveil par les lettres virgiliennes, opéra cette salutaire réaction de ramener au culte de Dante. D'autre part, la sonorité, la force apparente des nouveaux vers *sciolti*, détournèrent les esprits des sonnets puérils et des chansonnettes, en les amenant à la méditation de pensées plus fortes et de formes plus nobles. Cependant on n'eut encore qu'une génération de rimeurs prétentieux, exagérés et redondants, mais bientôt des formes plus achevées et plus parfaites triomphèrent de cette autre réaction. Il ne faut pas oublier que deux des plus grands poètes de notre nouvelle littérature, Alfieri et Monti, s'inspirèrent de cette manière nouvelle mise en principe et en réputation par Frugoni.

Etant données ces conditions de la vie et de l'art en Italie, on comprend aisément que le mélodrame, bien que très perfectionné par Métastase, ne fut qu'un des domaines du grand royaume d'Arcadie. Après les succès de Rinuccini dont nous avons parlé, beaucoup de poètes du XVIIe siècle adoptèrent ce genre que la mode et le goût de la musique appelaient à un brillant avenir. Mais les sécentistes tombèrent dans l'emphase tant recherchée, et parurent plus empressés à étonner le spectateur par les bizarreries de l'invention et l'intérêt du mécanisme scénique,

qu'attentifs à lui procurer un plaisir simple par le naturel des sentiments, des intrigues et des dénoûments, et par un art réel et noble qui, suivant le mot du Tasse, *tutto fa, nulla si scopre*. *Silvio Stampiglia* de Rome, donna le premier signe de relèvement du mélodrame à la dignité poétique, et *Apostolo Zéno* de Venise (1668-1750), en cherchant à ne point assujettir la poésie à la musique, donna plus de régularité au drame qu'il étendit à des sujets historiques ou bibliques plutôt que mythologiques ou bucoliques. *Métastase*, doué d'une imagination plus féconde et d'un sens plus délicat de l'harmonie, donna au mélodrame une incomparable douceur et aviva les scènes par la représentation de sentiments vrais, sinon véritablement forts et profonds.

Fils de Felice Trapassi, il naquit à Rome en 1698 dans une condition infime. Mais en revanche, la nature l'avait doué d'un esprit prompt et d'un sens parfait de l'harmonie. N'étant encore qu'un enfant, déjà il éveillait la curiosité générale en improvisant des vers avec une remarquable spontanéité, quelqu'en fut le sujet et en n'importe quel lieu public. Il arriva que Gian Vincenzo Gravina et l'abbé Lorenzini, venant un jour à passer dans une rue où le jeune Pierre déclamait, entendirent leurs noms prononcés avec tant d'à propos dans une improvisation, que Gravina, surpris, voulut lui donner quelque monnaie. Sur le refus poli de l'enfant il se fit alors conduire chez le père, et le décida facilement à lui laisser son fils. L'enfant, élevé avec tendresse par cet homme lettré et riche, reçut de lui le surnom grécisé de

Métastase. A la mort de son généreux protecteur enlevé dans la force de l'âge, Métatase se trouva, ayant à peine vingt ans, en possession d'un legs de 15.000 écus qui représenteraient aujourd'hui environ 150.000 francs. Libre, riche, inexpérimenté, il se laissa entraîner à une vie dissolue, en sorte qu'il ne tarda pas à voir le fond de son héritage et se trouva à sec. Il entra alors dans une étude d'avocat, à Naples, et là il entreprit sérieusement la série de ses mélodrames, commençant par le *Jardin des Hespérides,* composition sans grande valeur mais qui eut à l'époque beaucoup de réputation. Toujours à Naples, il composa l'*Endymion*, l'*Angélique,* la *Galathée* qui lui valurent de beaux succès, bien que ces ouvrages fussent encore loin du niveau atteint dans la suite. S'étant lié d'étroite amitié avec la célèbre actrice Marianna Bulgarelli, il quitta Naples, partageant la vie errante de l'artiste qui inspira à son génie ses plus belles œuvres, entre autres *Didon,* véritable début de l'art métastasien. A Didon succéda *Caton*, puis *Siroès,* l'une des meilleures parmi les nombreuses productions de l'heureux poète romain. Heureux, il le fut en effet, depuis sa première jeunesse lorsqu'il rencontra Gravina, jusqu'à sa plus extrême vieillesse. Riche, glorieux, parvenu à tous les honneurs, il mourut en avril 1782 à Vienne où il s'était rendu en 1730, comme successeur d'Apostolo Zeno dans la charge lucrative et recherchée de poète impérial.

Métastase avait l'âme idyllique, et la douceur idyllique est précisément la caractéristique de son art. De plus, heureux toute sa vie, il ne connut pas et ne put pas représenter les grandes luttes qui sont l'âme

et la force du drame. Les sentiments les plus passionnés, les scènes les plus fortes, prennent dans les vers du poète, une sorte d'apaisement heureux, une retenue discrète et délicate qui devait plaire à la société aimable et superficielle du XVIIIe siècle, mais qui enlève de la valeur à son art. Les caractères sont affaiblis, le type de ses héros est faussé et rapetissé, et les artifices scéniques ne sont pas toujours naturels ni nouveaux. De là beaucoup de convenu, d'absence de vérité et de mouvement. Tels sont les défauts de Métastase. S'il fut superficiel, comme le voulait son siècle, il fut du moins un honnête homme et un estimable poète. Si l'on trouve chez lui trop de recherche de sentiment et d'expression, on n'y trouve jamais rien qui blesse les mœurs. C'est même un caractère spécial de son œuvre, cette manière de morale toute simple et toute franche qui, bien plus que ses héros, a rendu populairement célèbres les nombreuses maximes répandues dans ses drames. Sans se donner pour un moraliste, il sait tirer du milieu même de l'action et du dialogue, l'occasion propice pour une infinité d'aimables réflexions morales, et, harmonieusement disposées en petites strophes légères, elles s'insinuent doucement dans la mémoire et deviennent des sentences populaires et des principes moraux ayant une vérité d'axiome. Voici comment, dans une petite strophe proverbiale, est exprimée l'idée décevante des belles apparences :

Se a ciascun l'interno affanno
Si leggesse in fronte scritto
Quanti mai che invidia fanno
Ci farebbero pietà [1]

1. Si de chacun l'intime souffrance se lisait inscrite sur le front combien de ceux qui font envie feraient pitié.

Et l'idée de la prudence dans les paroles est ainsi exprimée :

Pria di lasciar la sponda
Il buon nocchiero imita;
Guarda se calma é l'onda,
Guarda se chiaro é il di;
Voce dal sen fuggita
Più richiamar non vale;
Non si trattien lo strale
Quando dall' arco usci [1].

Qu'on ajoute à ces qualités l'harmonie du vers aisé et rapide; la phrase, peut-être pas toujours variée ni élégante, mais alerte et nette, et l'on aura une des raisons principales de la popularité de Métastase à une certaine époque. Mais la première de ces raisons est d'avoir rapetissé ses héros, en les soumettant aux communes intrigues d'amour et aux petites passions vulgaires, aussi bien Thémistocle que Sémiramis, Didon que Régulus Attilius. Et c'est pour cette cause précisément, que Métastase adoré de ses contemporains, n'est pour ainsi dire plus lu aujourd'hui, et les chaudes louanges que lui prodiguèrent Voltaire, Rousseau, Baretti et tant d'autres, tombèrent sous l'excessif et cruel mépris d'Alfieri qui disait, pour indiquer quelque chose de médiocre : *roba metastasiana.*

Cette évolution de l'esprit, qui renouvela la poésie dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, commença, dès la première, à se faire sentir dans la prose. Ce siècle s'ouvre en effet avec les noms glorieux de Gia-

1. Avant de quitter la rive, le bon nocher observe. Il regarde si l'onde est calme, il regarde si le jour est clair. La parole échappée du cœur ne peut se reprendre. Le trait sorti de l'arc ne peut se retenir.

none, Muratori, Gravina, et de Vico, qui les dépasse tous.

Pietro Giannone, savant jurisconsulte à l'esprit large et hardi, né à Ischitella dans la Pouille en 1676, subit de longues et cruelles persécutions et mourut après 12 ans d'internement dans la citadelle de Turin, en 1748. Dans son *Histoire politique du Royaume de Naples* partant des temps les plus anciens jusqu'à son temps, il se proposait surtout de soutenir les droits du royaume contre les prétentions de la curie romaine. Mais il se laissa souvent entraîner à de violentes invectives qui enlèvent au récit historique de sa sérénité, et il se répandit en digressions juridiques qui nuisent à l'ensemble de l'œuvre. Si l'on joint à cela de fréquentes lacunes, quelques plagiats, un style prolixe, on verra que l'Histoire de Giannone, noble témoignage de la conscience italienne au XVIIIe siècle, n'est pas excellente au point de vue de l'art. D'ailleurs l'histoire ne fut point, en ce siècle, traitée comme œuvre d'art. Une tendance nouvelle de l'érudition commence à proscrire de la narration historique, non seulement tout ornement pompeux de rhétorique mais encore tout agrément de la forme, comme si la précision et la vérité dussent s'en trouver amoindries.

Certainement le premier qui suivit cette voie nouvelle, est *monsignor Francesco Bianchini* (1662-1729). Il écrivit une « Histoire universelle *provata* par les monuments, et représentée par les symboles des anciens ». Ce mot *provata* (confirmée) indique à lui seul l'intention et le caractère de l'ouvrage. A Bianchini succéda *Lodovico Antonio Muratori* de

Vignola dans le Modènais, (1671-1750). Doué d'une activité et d'un zèle inlassables, historien, littérateur, légiste, théologien, moraliste, ayant une érudition étendue et un jugement droit, sinon un esprit vraiment puissant, il laissa un recueil important d'ouvrages historiques, peut-être même le meilleur qui soit sorti de la plume d'un homme. Mettant à exécution le projet d'Apostolo Zeno, éminent critique littéraire non moins que poète mélodramatique distingué, il réunit en 28 volumes in-folio une riche et précieuse collection de chroniques et de documents, des lettres diplomatiques de tous genres se rapportant à notre histoire médiévale. Ce sont les *Rerum italicarum scriptores*. Et de ce travail dont il était chargé, le digne Modènais tira ensuite la matière pour ses *Antichità del Medio Evo*, ses *Annali d'Italia* et ses *Antichità Estensi* (de la maison d'Este), son œuvre historique principale. Un autre savant de même caractère que Muratori fut Scipione Maffei de Vérone (1670-1755), comme lui théologien, historien, dramaturge. Dans son *Istoria diplomatica* il enseigne la pratique du document, et dans *Verona illustrata*, il traite avec une abondance de renseignements et une fine critique, tout ce qui tient à l'histoire et aux grandeurs de sa ville natale.

Ce que fit Muratori pour l'histoire politique, Apostolo Zeno le fit pour l'histoire littéraire. Il créa le *Giornale dei letterati*, fournit de très précieux renseignements dans ses lettres, dans les *Dissertazioni Vossiane*, ou il réfute certaines erreurs littéraires du savant allemand Isaac Vossius, et dans ses notes sur la *Biblioteca dell' eloquenza italiana* de monsignor Giusto Fontanini, où il redresse les idées faus-

ses et rectifie les erreurs de ce prêtre du Frioul. L'exemple de Zeno donna d'excellents résultats, car l'histoire littéraire était sortie des mains de Crescimbeni et de Saverio Quadrio (auteur d'une « Storia e ragiona d'ogni poesia ») comme une sorte de nomenclature académique d'auteurs et d'œuvres. Elle commença à prendre de la force avec Mazzucchelli (1706-1768), par une recherche approfondie des faits, et arriva à un réel perfectionnement systématique avec *Girolamo Tiraboschi*, dont l'histoire de la littérature talienne est, même aujourd'hui encore, l'une des plus complètes que nous ayons.

Le Traité, très en faveur aussi dans la première partie du siècle, ne peut cependant, quant à la perfection de la forme, soutenir de comparaison avec l'école de Galilée. *Girolamo Tagliazucchi*, *Anton Maria Salvini*, *Salvatore Corticelli* (1670-1758), grammairien dont on étudie toujours avec profit les « Règles et observations sur la langue toscane », écrivirent sur des sujets littéraires et philologiques. *Gian Vincenzo Gravina* laissa des ouvrages de législation, un livre sur la « Ragion Poetica » où il expose des principes de critique excellents pour l'époque, et un autre sur la « Tragedia », premier essai assez heureux de critique dramatique. *Francesco Maria Zanotti* de Bologne (1692-1777), élégant poète de choses d'art, résuma et modernisa la morale d'Aristote dans un petit traité de *Philosophie morale*, et écrivit un Art Poétique en prose, chose digne de remarque en un temps qui produisit tant d'Arts Poétiques en vers. *Francesco Algarotti* (1712-1764), l'un des *trois excellents auteurs*

déjà cités, chercha dans ses *Saggi* (essais) à rendre populaires les découvertes de la science.

Giambattista Vico de Naples (1668-1744), appartient moins à l'histoire littéraire qu'à celle de la philosophie qui l'inscrit glorieusement dans ses annales, parce qu'il fut le vrai maître de la philologie et qu'il exerça par son esprit puissant une immense influence sur les idées, et par contrecoup, sur l'art. Très célèbre est son traité des *Principii di Scienza nuova* où, avec une hardiesse étonnante alors, une profondeur et une clarté d'idées et de doctrine, il crée une nouvelle science de l'histoire, ramenant les faits humains à certaines causes naturelles et nécessaires, expliquant, peut-être trop systématiquement, la marche de ces faits, et apprenant à interpréter la vie des peuples anciens par l'étude comparée des langues. Quant aux qualités littéraires, il est juste de reconnaître que la *Science nouvelle* en manque totalement. La langue est négligée, dure par les archaïsmes et les néologismes, le style rude, imagé sans art, souvent trop concis et trop enveloppé.

CHAPITRE VIII

RENAISSANCE DE LA LITTÉRATURE

(1748-1815)

Réformateurs et économistes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. — Idées générales sur la civilisation au XVIIIe siècle — *Carlo Goldoni* et la réforme de la comédie. — Notes sur la vie de Goldoni. — Caractère et mérites de la comédie goldonienne. — Réaction contre la comédie goldonienne. — *Carlo Gozzi*. — La satire. — Principaux fabulistes. — Œuvres de *Gaspare Gozzi*. — *Giuseppe Baretti* et la « Frusta letteraria. » — *Giuseppe Parini*. — Le « Giorno » de Parini. — Les « Odes ». — *Alfieri* et la tragédie. — Notes sur la vie d'Alfieri. — Idée et but de la tragédie alfiérienne, — ses caractères et sa valeur. — Poésie néo-classique. — *Vincenzo Monti* et ses précurseurs. — Notes sur la vie de Monti. — Ses poésies et ses poèmes lyriques. — Monti poète tragique. — Monti traducteur. — Valeur littéraire de Monti. — Derniers champions du classicisme. — *Ugo Foscolo*, *Pindemonte* et l'*Arici*. — Notes sur la vie de Foscolo. « Jacopo Ortis. » — Les poésies de Foscolo — Les « Sepolcri », les « Inni alle Grazie ». — *Ippolito Pindemonte* et *Cesare Arici*. — La prose. — Etudes sur la langue italienne (1750-1830). — Ecoles opposées de *Cesarotti* et de *Cesari*. — La « Proposta » de Monti. — Les écrits en prose de *Giordani*. — Notes sur la vie de Giordani. — Ouvrages secondaires d'histoire et d'érudition. — *Colletta* et *Botta*.

Le traité d'Aix-la-Chapelle (1748) inaugura pour l'Italie une longue période de paix pendant laquelle se posèrent les principes de nouvelles et fécondes

révolutions politiques et sociales. Un courant d'idées neuves et réformatrices passait sur toute la péninsule, et les souverains des dynasties qui avaient été d'abord et qui furent ensuite d'irréductibles adversaires des principes libéraux, subissaient et suivaient l'impulsion. Par exemple la Maison d'Autriche à qui précisément, en 1748, échut la Lombardie où Marie-Thérèse et Joseph II réalisèrent une série de réformes administratives, utiles et libérales, avec l'appui et le conseil d'hommes énergiques tels que les comtes *Gian Rinaldo Carli* et *Pompeo Neri* qui s'occupèrent du recensement et de la monnaie. Pietro Verri, qui travailla avec Carli, et s'associant à des hommes de haute intelligence, publia le *Caffé*, journal où l'on discutait, avec de sages maximes et une profonde érudition, sur les diverses questions de ce temps. *Cesare Beccaria* (1735-1794) qui, par son ouvrage *Dei delitti e delle pene,* renversa en partie le vieux système criminel, invoquant la justice et l'humanité à présider aux jugements, au lieu de la torture et de la mort. Dans le royaume de Naples les réformes eurent encore plus de développement, avec Charles et Ferdinand de Bourbon secondés par le ministre Tanucci d'après la vigoureuse impulsion des penseurs, Gianone d'abord (1676-1748), et Melchiorre Delfico qui appuya les réformes d'économie et de législation rurale; avec Antonio Genovesi qui soutint la doctrine du libre échange, Mario Pagano qui, nouveau Beccaria napolitain, condamna les abus du système correctionnel, Gaetano Filangieri (1752-1788) qui embrassa toute la vie politique et sociale dans sa *Scienza della legislazione*, Ferdinando Galiani qui emporta les suffrages européens avec son premier traité *della moneta*.

La Toscane aussi eut ses réformes avec la maison de Lorraine, Parme avec Philippe de Bourbon aidé du ministre français du Tillet. Ce fut plus long à Venise, où des traditions oligarchiques séculaires s'opposaient aux réformes, à Rome où cependant Clément XIV supprima les jésuites, et en Piémont où le ministre Bogino fit tout ce qu'il put, notamment en Sardaigne. Mais comme les études étaient là bien plus suspectées que favorisées, les publications se trouvaient entravées. Aussi les hommes les plus éminents, tels que Lagrangia, Bodoni, Denina, Botta, prirent-ils le parti de s'expatrier. Et, chose plus triste, cela se passait dans un Etat indépendant et sous un gouvernement national, alors que nous avions vu s'épanouir librement et glorieusement de hautes intelligences sous le gouvernement bourbonnien de Naples, et qu'en Lombardie, alors autrichienne, professaient les Verri et les Beccaria, qui furent l'honneur de l'Université de Pavie, Valisnieri, Spallanzani, Borsieri, Mascheroni, Scarpa, Volta et tant d'autres.

Cependant, ni les idées des économistes, ni les réformes accomplies ne suffirent pour donner une réelle prospérité au peuple sur qui pesaient les impôts publics, tandis que la propriété, restée indivise à cause des majorats, était rendue peu profitable, et que beaucoup de ceux qui possédaient, pleins de hauteur patricienne et de dédain pour toute culture solide de l'esprit, satisfaisaient leur fastueuse grandeur dans la mollesse et la corruption. Ils favorisaient les académies et les savants, non par un réel amour des études, mais par ostentation, pour se donner la facile gloriole de mécènes, et recevoir de pompeuses dédicaces et de poétiques louanges dans les diverses solennités de famille.

On ne peut s'étonner que l'art ait suivi cette double tendance de l'époque. Les esprits moins forts, moins originaux, suivaient le courant commun, *arcadisant* toujours, sous toutes les formes de l'art et de la pensée. Mais ceux qui étaient réellement animés du feu sacré, comprenaient les idées nouvelles ; ils les retenaient, et devançant les temps, se faisaient les interprètes d'un nouvel esprit national et d'une nouvelle civilisation.

A *Carlo Goldoni*, réformateur actif de l'art dramatique, appartient toujours le nom glorieux de maître de la nouvelle comédie italienne. Avant lui elle n'était qu'une reproduction de types conventionnels à la manière du napolitain Amenta et du florentin Fagiuoli (1660-1742), ou l'imitation d'ouvrages étrangers, comme dans le *Don Pilone* de Gigli (1660-1722), ou une suite confuse de longueurs sans fin et sans ordre, comme dans l'œuvre de l'abbé Chiari de Brescia. C'était alors le triomphe de la comédie *dell'arte* où, pour la grande joie du public populaire, les masques avaient un rôle principal et constant, et où les acteurs sur un plan convenu (un canevas), brodaient leurs dialogues plus ou moins spirituels, mêlés de plaisanteries vulgaires, d'inventions bizarres, suivant la promptitude et la fécondité des esprits. En sorte que l'action dramatique devenue le divertissement des acteurs et un champ ouvert à toutes les fantaisies des auteurs, manquait de sa qualité principale, le sentiment du vrai, de la nature et de la vie. Et le but que se proposa précisément Goldoni fut de *ne pas gâter la nature*, c'est-à-dire de représenter les scènes de la vie, les sentiments et les caractères, avec naturel et vérité.

On apprend la vie d'aventures de *Goldoni* surtout dans ses *Mémoires* dont la lecture est agréable par l'étrange variété des événements, intéressante pour la connaissance du temps, des idées et de l'art du grand auteur comique. Il naquit à Venise en 1707, d'une famille originaire de Modène chez laquelle l'amour d'une vie de dépenses et de plaisirs de tous genres, du théâtre en particulier, était pour ainsi dire de tradition. On sait qu'un aïeul du poète se plaisait à faire jouer dans une de ses villas près de Feltre, des comédies et des mélodrames, et que son père l'amusait chez lui avec des marionnettes. Etant encore enfant, il quitta Venise avec sa famille pour aller à Pérouse, puis étudia la philosophie à Rimini. Mais, bientôt fatigué, il s'enfuit à Chioggia où demeurait sa mère. On chercha à le diriger vers les études de médecine. Comme il résista, on lui fit prendre l'habit ecclésiastique, et il entra au collège Ghislieri de Pavie d'où il fut renvoyé trois ans après. Arrivé à l'âge de 21 ans après diverses aventures, et se trouvant sans ressources, il se procura la charge de coadjuteur criminel à Chioggia d'abord, puis à Feltre, sans interrompre cependant ses compositions et représentations théâtrales. Enfin il obtient à 25 ans, après la mort de son père, le diplôme de docteur à l'Université de Padoue, et plaide comme avocat. Mais sa nature inconstante le pousse de nouveau à voyager, à Milan, à Vérone, à Gênes où il se marie. Revenu à Venise en qualité de consul de la république génoise, il s'adonne à la comédie et, abandonnant bientôt le consulat, il suit une troupe de comédiens à Bologne et à Rimini, va à Pésaro où il est dévalisé, passe à Florence, de là à Pise où il

reprend son métier d'avocat, mais pour peu de temps car il s'engage comme poète dans la troupe comique de *Medebach*. Il soutient à Venise une lutte ardente contre Carlo Gozzi (1772-1806) qui faisait opposition aux comédies goldoniennes avec ses *fiabe* pleines d'une mordante critique contre son rival. En 1761 il va en France, devient maître d'italien à la Cour et reste à Paris jusqu'à sa mort en 1793. La révolution française, en le privant de la pension dont il jouissait, l'avait laissé dans dans un complet denûment. Joseph Chénier put obtenir de la Convention nationale un décret qui lui restituait sa pension, mais trop tard. Goldoni mourut le lendemain.

On a de lui un très grand nombre de comédies. Observateur très fin du cœur humain, inventeur fécond d'incidents, de situations, et d'intrigues nouvelles, il arrivait à composer rapidement plusieurs comédies à la fois. En une année seulement il en composa seize. Mais la variété chez lui n'est pas en proportion du nombre. Cela vint, en partie du moins, de ce qu'il dépeignit surtout la société de sa ville de Venise où défense était faite de pénétrer du regard dans les affaires politiques, et où l'on ne devait prendre à la classe patricienne ni sujets, ni personnages. Le fond de la comédie goldonienne est donc le petit commérage, et l'intrigue bourgeoise généralement représentée avec finesse. Et nous disons généralement, car malgré le naturel incontestable et la vérité de beaucoup de scènes et de caractères, il n'empêche que Goldoni présente certains types d'amoureux et de chevaliers trop conventionnels, trop chargés ou trop niais. On en a des exemples dans la *Casa nova*, le *Bugiardo*,

le *Sior Todaro Brontolon*. L'extrême vivacité du dialogue est quelquefois gâtée par le peu d'assurance de l'auteur dans l'usage de la langue, et même, sans se montrer trop exigeant quant à la correction, la phraséologie convenue et maladroite, et le style estropié et un peu vulgaire, déplaisent souvent. Ces défauts heureusement, à part toutefois encore quelques trivialités, n'apparaissent pas dans ses comédies en dialecte dont il possédait naturellement tous les secrets (*I quattro Rusteghi, le Barufe Ciozote*), ou en français (*Le Bourru bienfaisant*), qu'il pratiquait, comme beaucoup d'autres de nos auteurs à cette époque, mieux que l'italien.

Goldoni usa aussi du vers martellien, mais de façon trop rythmée et un peu monotone, et il ne renonça pas complètement à l'usage des masques, types habituels et convenus qui entrent dans plusieurs de ses comédies : *Pantalone* vieillard avare, bourru, parfois bonasse ; *Brighella* serviteur rusé et fourbe ; *Arlecchino* valet balourd. Ces comédies à masques, disposées certainement de façon à divertir davantage le public, ne sont pas celles que nous pouvons regarder comme possédant le plus de puissance dramatique [1].

Francesco Albergati Capacelli de Bologne (1728-1804), les Piémontais *Camillo Federici* (1751-1802) et *Alberto Nota* (1775-1847), ainsi que quelques autres poètes, suivirent les traces de Goldoni,

1. Les meilleures comédies de Goldoni sont les *Rusteghi* (les Rustres), les *Barufe Ciozote* (les querelles de Chioggia), la *Casa nova* en dialecte, le *Bourru bienfaisant* en français, la *Locandiera* (l'aubergiste), *La Bottega di caffé*, *La sposa sagace*, la trilogie de *Zelinda e Lindoro; Pamela; Il curioso accidente, Il ventaglio* (l'éventail).

mais sans approcher aucunement du maître.

On serait loin de la vérité si l'on pensait que Goldoni put accomplir sa réforme sans exciter l'irritation et l'opposition de ceux (et il s'en trouve dans tous les temps, et des plus honnêtes) qui s'insurgent contre toute nouveauté, ne pouvant se persuader qu'on peut faire mieux en prenant une voie différente de celle généralement suivie. *Carlo Gozzi*, déjà mentionné, fut l'interprète de ces idées. Esprit fin mais adversaire obstiné de la nouvelle comédie à *caractère*, et partisan lui aussi de la comédie dite *à braccia*, ou à *sujet*, ou *improvisée*, il s'éleva avec une grande violence contre ce qu'il appelait la *bestialità goldoniene*, et composa et fit représenter ses fameuses *fiabe*[1]. Dans celle intitulée *L'amore delle tre melarancie* (des trois oranges), la plus connue, il critique à la fois Chiari et Goldoni qui combattaient avec des moyens et un esprit différents, la comédie *à braccia*. Gozzi atteignit son but alors, car le public, qui d'abord avait applaudi Goldoni au théâtre S. Luca, lui retira ses faveurs et se porta en foule au théâtre S. Samuele où étaient représentées les *fiabe* de son rival. Mais le temps fit justice de ces succès immérités, et les fables de Gozzi, pleines d'invention mais sans valeur dans la forme, ne se retiennent plus que comme un document curieux des aberrations auxquelles l'art se livre parfois avant de s'épanouir ou de se renouveler.

Presque tous les hommes qui illustrèrent la littérature dans la seconde moitié du XVIIIe siècle écrivirent

1. Sortes de contes de fées.

suivant leur idée et leur manière, contre les usages et les goûts littéraires de l'époque, toute à l'emphase *frugoniene*. Cette tendance morale et satirique, nous la rencontrons particulièrement chez les fabulistes, nombreux alors, et dont quelques-uns eurent une grande réputation. Citons les Toscans *Tommaso Crudeli* et *Lorenzo Pignotti* (1739-1812), *Aurelio de' Giorgi Bertola* (1753-1798) de Rimini, le Niçois *Gian Carlo Passeroni* (1713-1803), auteur d'un long poème mi narratif, mi satirique, intitulé *Vita di Cicerone; Giambatista Casti* (1721-1803), poète impérial à la Cour de Vienne, auteur de *nouvelles* licencieuses, et de satires politiques sous forme d'apologues. Une idée morale plus apparente et plus forte se révèle dans les fables et dans toute l'œuvre de *Gaspare Gozzi* de Venise (1713-1786), frère de Carlo Gozzi, l'adversaire irréductible de la réforme théâtrale de Goldoni.

Lorsque Bettinelli eut publié ses fameuses lettres virgiliennes où il malmenait, entre tant d'autres poètes, Dante Alighieri, *Gozzi*, doué d'un goût pur et d'un jugement sain, se révolta contre de telles sentences et les réfuta dans sa spirituelle défense de Dante. (*Jugement des anciens poètes sur la moderne censure de Dante attribuée à tort à Virgile.* Venise, 1788.) Il combattit aussi et ridiculisa les mœurs amollies, les exagérations et les puérilités littéraires de son temps dans des *sermoni* où, l'un des premiers, il donna l'exemple d'un vers libre, ni trop sonore ni trop lâche, mais rapide, coupé, de belle allure, et parfaitement approprié au ton de la satire, fine et enjouée, légèrement ironique ou puissamment dramatique. Dans le *Mondo morale*

Gozzi se propose surtout de redresser les coutumes sociales, mais cette œuvre, excellente par la pureté élégante de la langue et du style, est trop pleine d'allégories et de figures pour avoir un effet salutaire sur l'esprit du lecteur. L'*Osservatore*, ouvrage le plus important de Gozzi, est l'ensemble des feuilles qu'il publiait deux fois la semaine, pendant les années 1761 et 1762. Ce recueil, estimé à juste titre, est donné comme modèle pour l'aisance naturelle et la limpidité du style, pour l'abondance de la langue, sans emphase et sans rhétorique, châtiée et sans pédanterie. Mais la sévérité défiante des lois, l'empêcha souvent d'user de la dent de la satire contre les mœurs et les formes de la vie sociale qu'il eût été plus nécessaire de mordre. La prose de Gozzi se marque ainsi d'un caractère trop général de moralité. Les vices du temps n'y sont pas représentés en action, ni montrés dans leur turpitude, ni directement flétris, mais toujours dans des généralités, au moyen de songes, de contes, d'allégories fantastiques et mythologiques repêchées dans d'anciens auteurs comme Lucrèce et Plutarque. Ces feuilles constituent une lecture instructive et agréable pour la jeunesse, mais ne parviennent pas néanmoins à éveiller un réel intérêt chez le lecteur qui cherche un reflet de la vie de l'époque, pas plus qu'elles ne parvinrent à modifier les mœurs, but auquel elles tendaient.

Plus efficace, en ce qui touche le goût littéraire, fut l'œuvre du Piémontais *Giuseppe Baretti* (1716-1789), esprit étrange, moins équilibré et moins sain que Gozzi, mais plus libre et plus énergique. Il laissa bon nombre de *lettres familières* fort estimées, notamment en matière descriptive. Sa réputa-

tion est due surtout à la *Frusta letteraria*, publication périodique dans laquelle, sous le nom d'Aristarco Scannabue, il s'éleva spécialement contre la boursouflure, la préciosité et les mièvreries pastorales de beaucoup de poètes du temps. Comme prosateur il a plus de vivacité que Gozzi mais moins de limpidité et de calme ; il est plus hardi mais moins égal et mesuré. Il combattit Goldoni et reprocha presque à Parini de n'avoir pas écrit le *Giorno* en *ottava rima*. Toutefois, malgré ses bizarreries et ses exagérations, Baretti a le mérite d'avoir contribué à détruire l'erreur qui dominait encore dans la société et dans l'art, en l'attaquant impitoyablement par de violents sarcasmes et de piquantes railleries, et en la couvrant de mépris et de ridicule.

Giuseppe Parini naquit à Bosisio, petit village sur le lac de Pusiano en Brianza (Lombardie), le 23 mai 1729. Son père Francesco Maria, marchand ou filateur de soies, après lui avoir fait faire ses premières études chez le curé de son village, l'amena en 1738 à Milan, lui fit prendre l'habit religieux et l'inscrivit aux écoles barnabites de Saint-Alexandre. L'enfant y fit les études que l'on enseigne d'ordinaire dansles séminaires : latin, grec, rhétorique, mathématiques, logique, physique, droit canon et théologie. A seize ans, par suite du manque de ressources de sa famille, le jeune abbé Parini instruisait déjà les neveux du chanoine Agudio auquel plus tard, dans une page touchante, il demanda un prêt de dix sequins. En 1752, âgé de 23 ans, il publia un petit volume de vers sous le nom pastoral de Ripano Eupilino, où il ne s'élève pas, à la vérité, très au-

dessus des rimeurs arcadiens qui étaient légion à cette époque en Italie, particulièrement dans le clergé. Néanmoins le jeune poète se fit une certaine réputation et se vit ouvrir les portes de différentes académies. La colonie lombarde de l'Arcadie l'admit sous le nom de *Darisbo Elidonio*. C'est ainsi qu'il signa peu après un nouveau recueil de vers dont une ode sur la *libertà campestra*, la première dans les éditions des odes pariniennes, avec ce titre plus général mais moins exact, de *Vita rustica*. Ayant persévéré dans le sacerdoce, il entra en 1754 comme professeur dans la famille Serbelloni où il eut toute facilité de se livrer à l'étude assidue des classiques grecs, latins et italiens, en particulier Virgile et Horace, Dante, Pétrarque et l'Arioste. Il put en conséquence témoigner de la sûreté de son goût lorsqu'il se prononça contre le Père Bandiera, et blâma son inqualifiable remaniement des *Sermons* de Segneri. Sa dispute avec le Père Branda fut plus vive et pas exclusivement littéraire, bien que provenant de deux dialogues sur la langue toscane dans lesquels le Père s'était prononcé violemment contre les mœurs, les hommes, les sites et toutes choses de Lombardie,

En 1763 il publia le *Mattino*, en 1765 le *Mezzo giorno* qui ne fit que le grandir dans l'estime générale, si bien qu'en 1766 on lui offrit une chaire à Parme. En 1769 il obtint celle d'éloquence, à Milan aux écoles palatines, l'échangea ensuite pour celle des *principes généraux sur les beaux-arts* à l'Académie de Brera. Lorsque les victoires de la France républicaine eurent enlevé la Lombardie à l'Autriche, Parini fut appelé à la municipalité. Mais déjà atteint

de douleurs de jambes et d'une maladie d'yeux, il subit en 1799 l'opération de la cataracte. Ses infirmités s'aggravant et ses *gambe strambe*[1] lui refusant tout mouvement, il mourut quelques mois après, le 15 août, dans sa 70e année. Parini fut un homme de mœurs austères et de vie sans tache. Il eut d'éminents amis et resta, dans l'esprit de ceux qui lui survécurent, l'objet d'un véritable culte. On a dit d'une part, que sa vie se passa en une gêne constante, de l'autre qu'elle fut aisée. La vérité c'est que souvent il se trouva dans une grande pénurie sans que ce fût la condition normale de son existence, car il fit plusieurs héritages et reçut d'honorables allocations sur le Trésor public. Les 11.000 livres milanaises constituant le fonds laissé à sa mort, ne font pas conclure non plus à une large aisance.

Sans parler de ses leçons sur les *principes des belles-lettres appliquées aux arts*, où l'on trouve de belles pensées enveloppées de vieux préjugés et exprimées en une prose trop souvent dépourvue de force, de couleur et d'agrément, les principales œuvres de Parini sont le *Giorno* et les *Odi*. Dans le *Giorno*, remarquable poème satirique en vers libres, il imagine qu'il instruit un jeune seigneur dans les occupations frivoles et les affaires qui remplissent son inutile journée, en raillant, et en en montrant tout le ridicule. Les sots caprices de la mode, les habitudes molles, la perversion cachée derrière le faste, l'ignorance, le luxe, l'oisiveté improductive, le vide des cœurs et des esprits, la légèreté inconsciente des mœurs patriciennes, sont admirablement

1. Contournées.

représentés et raillés, avec une ironie fine, continue, qui sous une sorte d'enseignement et de louange, flagelle et marque d'une ineffaçable empreinte de ridicule, l'élève de l'inexorable précepteur.

Giovin Signore, o a te scenda per lungo
Di magnanimi lombi ordine il sangue
Purissimo celeste ; o in te del sangue
Emendino il difetto i compri onori
E le acquistate in terra o in mar richezze
Dal genitor frugale in pochi lustri ;
Me precettor d'amabil rito ascolta[1].

Et il lui fait alors la description de sa journée. Commencée à midi, heure de son réveil, elle finit au chant du « coq qui lui ferme les yeux, alors que d'ordinaire, il les ouvre à d'autres ».

Le poème se partage en quatre parties : *Mattino*, *Meriggio*, *Vespro*, et *Notte*. Cette description détaillée des mille puérilités et petits riens que les seigneurs prenaient au sérieux et que Parini s'efforce de ridiculiser avec une affectation voulue de gravité, a été jugée par certains critiques comme trop uniforme et monotone. Cela tient à la fiction du poète. En l'imaginant comme un enseignement ironique donné au jeune homme, il s'ôte le moyen de varier le ton et la couleur de l'œuvre. Bien qu'il s'essaye à inventer d'agréables épisodes, qu'il frappe et ciselle artistiquement de belles et claires figures, qu'il revète toutes les pensées, représente

1. Jeune seigneur, bien que ton sang par une noble lignée coule très pur en tes veines ; ou toi, pour qui les honneurs achetés et la fortune acquise en peu d'années, sur terre et sur mer, par un père économe, corrigent le détaut d'un noble sang, néanmoins écoute moi, qui suis le précepteur de toute règle aimable.

toutes les circonstances de manière élégante, qu'il trouve des expressions justes et des formes neuves pour les idées les plus ordinaires, qu'il tire parti de tous les artifices de l'art poétique et de la versification, de tous les aspects du sentiment, des souvenirs de l'histoire et des inventions de la mythologie, son poème, quoique parfait comme travail de style, agréable aussi dans les deux premières parties surtout, est monotone dans l'ensemble, comme le juge avec raison de Sanctis. Ce défaut, nous l'avons dit, qui provient de l'idée fondamentale par laquelle l'auteur encercle le poème, et du sujet réduit à certaines formes passagères et insignifiantes d'une seule classe sociale en un temps donné, en a restreint le fond, et empêche le *Giorno* de Parini d'être complètement admiré. Il ne faudrait pas conclure de là qu'il se recommande moins à nos louanges et à notre étude. Dans l'histoire de la littérature nationale le nom de Parini restera glorieux et cher. Car rapetissée en des puérilités, Parini, avec le *Giorno* la rappela à un noble but social, amoindrie en des formes douceâtres, ou gonflée en des formes emphatiques, Parini avec le *Giorno* la ramena à la précision dantesque, à la limpidité de l'Arioste, à la dignité, à la mesure artistique.

Comme dans le *Giorno*, la même idée esthétique et morale se trouve dans les *Odes*, en faisant la part de la différence des genres : satirique dans l'un, lyrique dans l'autre. Et comme dans le poème, où la satire tue l'action et engendre la monotonie, souvent dans les Odes le but moral affaiblit l'ardeur lyrique, et les nobles enseignements décolorent l'image poétique. Ainsi dans l'*Educazione*, qu'elle est belle cette

image de l'enfant guéri, et belle aussi celle d'Achille porté par Chiron

Scorrea con giovanile
Man pel selvoso mento
Del precettor gentile... [1]

et qu'il est beau l'encouragement de Thétis sa mère, au savant précepteur :

Tal cantava il Centauro :
Baci il giovin gli offriva
Con ghirlande di lauro,
E Tetide, che udiva,
Alla fera divina
Plaudia da la marina [2].... ;

Peut-être est-elle moins parfaite au point de vue artistique cette série de pieux mais froids préceptes qui rappellent certaines strophes proverbiales de Jacopone de Todi :

— Altri le altere cune
Lascia, o garzon, che pregi :
Le superbe fortune
Del vile anche son fregi ;
Chi della gloria è vago
Sol di virtù sia pago.
Onora, o figlio, il nume
Che dall' alto ti guarda :
Ma solo a lui non fume
Incenso o vittim' arda ;
É d'uopo, Achille, alzare
Nell'alma il primo altare.
. . . .

1. De sa main d'enfant il caressait le menton barbu de l'aimable précepteur...

2. Ainsi disait le Centaure : Avec ses baisers, l'enfant lui offrait des guirlandes de laurier, et Thétis, qui entendait, applaudissait de la mer le monstre divin.

Perché si pronti affetti
Nel core il ciel ti pose?
Questi a ragion commetti
E tu vedrai gran cose :
Quindi l'alta rettrice
Somma virtude elice [1]

Le ton lyrique est plus chaud dans *Il dono* où le poète trouve de belles pensées et des images neuves pour masquer la banalité du sujet, simple remerciement à la comtesse Paola Castiglioni qui lui avait envoyé les tragédies d'Alfieri. Le *Messaggio* ou *All' inclita Nice*, se distingue par l'étrange puissance de sentiment aussi bien que par l'art vigoureux et chaud du vers. Très belle aussi *La Caduta* ou *Nell' inverno del 1795*, qui reflète une conscience forte de citoyen et de poète ; et remarquable *Il Bisogno* par une chaleureuse profession de doctrines humanitaires ; magnifique par la limpidité et l'harmonie horatienne, l'ode saphique *Alla Musa*. J'oserais même dire qu'il n'en est pas dans notre langue de plus *vraiment horatienne*, car elle rend non seulement la manière d'Horace dans l'ordre des idées, dans le tour et l'harmonie des strophes, mais aussi dans la disposition de l'image et de la phrase, dans ce sentiment vif de la nature, dans cet équilibre d'une vertu austère et d'une sorte d'heureux épicuréisme, et

1. Laisse, ô enfant, apprécier par d'autres une noble naissance. — La fortune orgueilleuse est souvent la parure de l'homme vil. — Que celui qui désire la gloire sache se contenter de vertu — Honore, enfant, le dieu qui d'en haut te regarde. — Pour lui ne doit pas seulement fumer l'encens ou brûler la victime. — C'est dans l'âme, Achille, qu'il faut élever le premier autel..... Pourquoi le ciel met il en ton cœur des sentiments si ardents? Soumets-les à ta raison et tu verras de grands effets. C'est de là que cette grande directrice obtient toute sa force.

enfin, ce qui est mieux, dans ce sens tempéré et calme du juste milieu, du *ne quid nimis*, qui constitue le fond de la morale et de l'art du poète de Venouse. Si l'on ajoute aux odes que nous venons de citer, la *Musica*, l'*Innesto del vaiuol* (la vaccination), l'ode *A silvia*, on aura les meilleures œuvres de Parini.

Ayant beaucoup étudié les classiques, il leur emprunta des morceaux et des images pour ses odes, puisant spécialement chez les poètes qui aimèrent comme lui à moraliser en versifiant, tels Horace chez les Latins, Chiabrera et Testi chez les Italiens. En ce temps où la poésie était toute à la sonorité frugonienne ou à la légèreté et à l'aisance métastasienne, Parini se propose de combattre le défaut commun, aussi bien par son poème que par ses odes, mais il se laissa fréquemment entraîner au défaut opposé en contournant les périodes par de trop dures inversions. Il suffit de rappeler ces premiers vers du *Dono* :

Queste che il fero Allobrogo
Note piene d'affanni
Incise col terrible
Odiator de' tiranni
Pugnale, onde Melpomene
Lui tra gl' Itali spirti unico armò... [1]

Vivant dans cette période de transition où les éléments de la vie sociale et de l'art ancien étaient encore en lutte avec ceux de la vie nouvelle et de l'art nouveau, Parini céda quelquefois à ce goût cor-

1. Ces vers pleins de passion tragique que le fier Allobroge grava avec le terrible poignard ennemi des tyrans, dont Melpomène l'arma seul, entre les Italiens.

rompu, en poétisant des sujets frivoles ou licencieux, gâtant même ses meilleures compositions par de vieilles et ridicules redites mythologiques, comme dans le *Messaggio*, par exemple, où de la hauteur d'une représentation poétique vive et chaude, il tombe en de grossiers concetti.

Au milieu des superbes strophes *Alla Musa* on trouve cette extraordinaire construction :

Io di mia man per l'ombra e per la lieve
Aura de' lauri l'avviai ver l'acque
Che al par di neve
Bianche le spume scaturir dall'alto
Fece Aganippe il bel destrier che ha l'ale ;
Onde chi beve io fra i celesti esalto
E fo immortale[1] .

Mais chacun sait que certains défauts des auteurs sont la conséquence inévitable du milieu dans lequel ils vivent, pensent et composent. Et s'il est vrai que les grands penseurs et les grands poètes devancent leur temps, il ne faut pas oublier d'autre part qu'ils sont forcément liés à lui et ne peuvent se soustraire entièrement à ses coutumes. En remettant donc à la mauvaise influence d'un siècle insuffisamment mûr, ce qu'avec une recherche subtile, on peut découvrir et condamner dans l'œuvre poétique de l'abbé Parini, à lui revient le grand mérite d'avoir rajeuni dans notre art la tradition classique, d'avoir élevé la poésie, par la beauté des idées et de la forme, à un niveau que Chiabrera n'avait point atteint, d'avoir

1. De ma main à travers l'air léger des lauriers ombreux, je le dirigeai vers les eaux à l'écume de neige que le beau coursier ailé fit jaillir d'Aganippe. Car j'inspire celui qui s'abreuve à cette source et le rends immortel parmi les dieux.

élargi, purifié, ravivé le style poétique, d'avoir tempéré l'excessive fluidité où, en Arcadie, on diluait les vers lyriques, et d'avoir en même temps donné aux strophes un mouvement nouveau plus énergique et plus noble ; d'avoir été enfin le premier et véritable initiateur de cette magnanime poésie nationale qui prépara et accompagna le relèvement de la nation.

Nous avons dit que Parini avait été le premier initiateur de la nouvelle poésie nationale. Il faut entendre premier par le temps, mais non par la puissance et l'importance. Après Dante, notre grand poète national est *Vittorio Alfieri*.

On a les détails de sa singulière existence dans la biographie qu'il laissa de lui, et qui est d'une lecture des plus curieuses et des plus instructives.

Né à Asti, du comte Antonio et de Monique Maillard de Tournon, il perdit son père dès l'âge d'un an, et passa sous la tutelle de son oncle Pellegrino Alfieri, gouverneur de Coni. A neuf ans il entra au collège noble de Turin, y fit de médiocres progrès à cause de son caractère altier et réfractaire à toute discipline. Perdant aussi son tuteur en 1765 Alfieri, maître de ses actes, quitta le collège sans emporter d'autre fruit qu'un amer dégoût pour les études pédantesques et inféconds qu'il lui avait fallu suivre. Il se mit alors à voyager, séjourna en France, visita la Hollande, l'Angleterre, le Danemark, la Suisse, la Russie, l'Allemagne, l'Espagne et le Portugal, toujours mêlé aux plus étranges aventures, toujours cédant aux aveugles caprices de son caractère tourmenté, ardent et violent. Revenu enfin à Turin en 1572 et engagé dans les liens d'une passion que

lui-même jugeait déshonorante, mais dont il ne savait s'affranchir, il prit le parti héroïque de s'enfermer chez lui, rasant ses cheveux pour s'enlever toute possibilité de rompre sa volontaire et sévère claustration. C'est dans ces conditions que le jeune et noble libertin fit place au grand citoyen et au poète. En 1774, soignant dans sa maladie celle qu'il appelait son *odiosamata* (haïe et aimée), il ébaucha quelques scènes d'une tragédie (*Cléopatre*) dont il conçut l'idée en se voyant, quant à sa passion, dans la situation d'Antoine. Ce premier ouvrage fut représenté à Turin en 1775 avec un succès flatteur. Mais ayant fait son examen intellectuel, il s'aperçut qu'il lui manquait le principal instrument de l'écrivain, la langue. Pendant ces longs voyages, il avait beaucoup lu, et ces lectures sans règle eurent cependant pour premier et salutaire effet d'émouvoir son esprit généreux et inflammable. « Pour moi, écrit-il dans l'histoire de sa vie, le livre des livres fut Plutarque, et dans les Vies de ces vrais grands hommes, il en est quelques-unes, comme celles de Timoléon, César, Brutus Pélopidas, Caton et autres, que j'ai relues jusqu'à quatre et cinq fois, avec de tels transports de cris, de larmes, de rage même, que celui qui eût pu m'entendre d'une pièce voisine, m'eût pris pour un fou. A certains beaux traits de ces grands hommes, souvent je bondissais, ému, hors de moi. Des larmes de douleur et de rage jaillissaient de mes yeux, en me voyant en Piémont, né à une époque et sous des régimes où rien de noble ne pouvait se faire ou se dire, où même il était vain de sentir et de penser. » Toutefois il sut réprimer ses enthousiasmes et maîtriser son

impatience en se soumettant à des études de langue plus froides et plus sévères, pour apprendre à sa source pure, celle qui s'établit en Toscane. A ce moment il s'éprit de la comtesse Albany devenue veuve peu après, du dernier des Stuart. Dès lors son amour, ses voyages et ses études occupèrent sa vie. Regrettant de ne pouvoir goûter dans le texte original les beautés des poètes grecs, il se livra à l'étude de la langue grecque à l'âge de 46 ans, et réussit à l'apprendre parfaitement, tant était grande sa force de volonté. Dans sa satisfaction d'être parvenu à comprendre aisément et sûrement Pindare, Sophocle et autres Grecs, il imagina un ordre chevaleresque littéraire l'attribuant à Homère avec ces mots :

> Forse inventava Alfieri un ordin vero
> Nel farsi ei stesso cavalier d'Omero [1].

Dans le même temps éclatait la révolution française qu'il exécra et flétrit. L'art et la gloire n'atténuèrent pas l'indomptable fierté de son esprit, tout entier aux idées généreuses de régénération nationale, de liberté et de grandeur.

Ces idées inspirèrent tous les actes de sa vie et animèrent d'un feu sacré et incessant, tous ses écrits. A l'exception des versions de Térence, de Salluste, de Virgile, travaux de simple exercice en quelque sorte, tous renferment une belle et noble idée patriotique. Méprisant les coutumes amollies et les préjugés sociaux du siècle, il les flétrit cruellement en d'énergique *satires;* et contre la déma-

1. En se faisant lui-même chevalier d'Homère, Alfieri créait peut-être un ordre réel.

gogie qui triomphait bruyamment en France et exerçait son influence en Italie sur la vie et sur les esprits, il lança les sanglantes épigrammes du *Misogallo*. Sa haine de l'oppression politique s'exhale dans ses traités de tour classique, *della Tirannide, Del Principe e delle lettere*, où il démontre que la faveur des princes n'est pas profitable mais préjudiciable aux esprits. Toujours mu par l'amour de la liberté il chante dans l'*Etruria vendicata*, le meurtre du tyran Alexandre de Médicis, et dans ses poésies lyriques il imprime la marque vigoureuse de son caractère et de son esprit. Mort à Florence le 8 octobre 1803, il fut déposé à Santa Croce, temple des gloires italiennes, où Canova à la demande de la comtesse d'Albany, sculpta un monument digne de ses mérites.

Les œuvres secondaires d'Alfieri, cependant de grande importance pour l'histoire sociale et nationale italienne de ce siècle, n'eussent pas suffi seules à donner au *fier Allobroge* la gloire d'être classé parmi les hommes les plus éminents de l'Italie de tous les temps, mais il fut le créateur de la tragédie nationale.

Nous avons vu comment, au XVIe siècle, les tragiques prirent plus particulièrement exemple sur Sénèque, ne se faisant pas faute de représenter des scènes cruelles et barbares. Le XVIIe, temps où manquait l'esprit national et le sentiment de l'art, était encore moins capable de produire des chefs-d'œuvre tragiques. Au commencement du XVIIIe, Scipione Maffei prépara une réforme salutaire en rendant l'action plus régulière, en supprimant les cruautés et les obscénités, en donnant plus de mouvement aux per-

sonnages et plus de relief aux caractères. La *Mérope*, représentée pour la première fois à Modène en 1713, fit grand bruit. On y vit une promesse, mais ce ne fut qu'une promesse, et ni Filippo Rosa Morando, ni Alessando Carli, ni Girolamo Pompei, ni Alfonso Varano, ni Giovanni Pindemonte, qui essayèrent du genre tragique d'après les idées de Maffei, ne la réalisèrent, et l'abbé Antonio Conti de Padoue, à l'esprit si divers, n'eut pas beaucoup plus de succès. En se faisant auteur tragique, avec Shakespeare comme modèle, il se proposait de combattre l'influence du théâtre français, très grande alors par les succès récents de Racine et de Corneille.

Ainsi, lorsque Alfieri conçut la noble idée de sa tragédie, tout était encore à faire : choix libre du sujet, vigueur de l'intrigue et de l'action, force intime de la passion, énergie du caractère, naturel du dialogue, simplicité et rapidité des scènes, puissance du vers. Et Alfieri fit tout cela. D'ailleurs, que l'on remarque combien il fut loin encore de tel ou tel idéal de complète perfection, que l'on condamne dans son œuvre ce subjectivisme excessif par lequel beaucoup de ses compositions semblent se marquer de ses passions ardentes et être comme autant de cadres où se détache sa puissante personnalité ; que ses héros se ressemblent trop et paraissent tous agités des sentiments qui bouillonnaient en lui ; que l'on critique même la sécherèsse de l'expression et la dureté du vers (en admettant toutefois que cette dureté était en partie voulue pour secouer et exciter les esprits habitués aux douceurs métastasiennes dont il avait horreur, et que cette sécheresse était voulue aussi et nécessaire, pour réagir contre

le vieil usage conventionnel des confidents loquaces et des longs récits), ce qui fait le grand et le glorieux mérite de la tragédie alfiérienne, c'est qu'en elle commence à vibrer la conscience nationale, c'est que par elle les esprits assoupis, les cœurs avilis furent réveillés comme par une voix puissante, et comprirent le sentiment de la dignité humaine, de la liberté et de l'indépendance nationale.

La colère qui enflammait le poète en voyant tant de lâchetés autour de lui et en sentant partout la bride plus étroitement serrée, animait aussi ses personnages. Elle vivait en action sur la scène, et de la scène se communiquait aux auditeurs et aux lecteurs. Et c'est ainsi que les Italiens se trouvèrent rappelés peu à peu au sentiment d'eux-mêmes, à l'idée de la patrie, au désir de la liberté. Quelle poésie plus noble, plus grande, plus nationale que celle-là?... Nationale elle ne le fut pas en réalité pour certains esprits étroits et faux à qui beaucoup des tragédies d'Alfieri ne semblaient pas nationales par le sujet, la plupart étant tirées des classiques, (*Polynice, Antigone, Agamemnon, Oreste, Mérope, Timoléon, Myrrha, Agis, Alceste, Brutus Ier, Brutus II, Octave, Virginie*), quelques-unes prises de sujets plus modernes, (*Philippe II, Marie Stuart,*) une tirée d'un sujet religieux, (*Saül*). Deux seulement sont italiennes (*La Conjuration des Pazzi* et *Don Garzia*). Mais qui ne comprend que le fait historique ou légendaire ne donne à l'œuvre que le sujet apparent, et ne suffit pas seul à en former le caractère et la valeur? *L'Italie délivrée des Goths* du Trissin, serait-elle pour nous un poème plus national que le *Roland* et la *Jérusalem,* dont les sources historiques sont presque toutes dans les chro-

niques et les légendes françaises? Et Milton, Byron, Shakespeare, Goethe et Schiller ne seraient-ils pas des poètes nationaux parce que leurs chefs-d'œuvre répètent, en tout ou en partie, des sujets d'histoire ou des traditions non nationales? Mais national est l'esprit qui anime la matière, nationale la marque dont le génie l'imprime. N'est-il pas naturel que celui qui se sentait ému aux larmes en lisant ce qui concernait les héros de Plutarque, ait cherché chez eux des faits tragiques? N'est-il pas naturel qu'un homme si ardemment épris de liberté individuelle et sociale, ait emprunté pour ses tragédies, des sujets à ces peuples chez qui la vie fut plus belle et plus libre, et la vengeance contre les tyrans plus fréquente et plus généreuse? Qui ne sait d'autre part, qu'après la Renaissance l'esprit de la vie antique et toutes les formes de l'art classique, avaient pénétré dans l'esprit italien de manière à être avec lui parfaitement fondus et assimilés? Et, sous le rapport de l'art, le monde classique ne s'était-il pas transféré dans le monde italien moderne de manière à l'imprégner tout entier, et à le modeler à son image? L'art national est celui qui, dans l'idée et dans la forme, reflète l'esprit de la nation, celui où s'affirme, vivace, le sentiment de la patrie, où sont mises en lumière les pensées élevées, et d'où sortent les éléments du perfectionnement moral, intellectuel et social d'une nation. A ce point de vue les tragédies d'Alfieri sont, après la *Divine Comédie*, l'œuvre d'art la plus vraiment nationale dont se glorifie l'Italie. Et à celui qui leur reproche de ne refléter que le monde subjectif du poète, il sera répondu que dans l'esprit du poète, vibrait cette fois l'esprit de la nation.

Les saines idées réformatrices qui inspirèrent la critique de Gozzi, de Baretti, et l'art de Parini, détournèrent les esprits des fades harmonies de l'Arcadie, en les portant à l'étude et à l'imitation des classiques grecs et latins et de Dante. *Alfonso Varano* de Camerino (1705-1788), dans ses *Visioni*, chercha à imiter le style concis, ferme et sculptural de la *Divine Comédie*, et son œuvre bien qu'imparfaite eut alors une grande renommée par la nouveauté de l'essai.

Giuliano Cassiani (1712-1778), *Onofrio Minzoni* (1735-1817) et *Prospero Manara*, dans des sonnets descriptifs, visèrent à la puissance de coloris de la représentation dantesque, pendant qu'une pléiade de poètes toscans, émiliens et lombards, s'efforçaient de rappeler la lyrique aux traditions classiques. *Lodovico Savioli* de Bologne (1729-1804), de la lecture d'Ovide sut tirer de chaudes et limpides petites strophes, les *Amori*, composées de vers *sdruccioli*[1] et *piani* alternés, dont le rythme rend assez bien le mètre élégiaque latin, rythme qui plut à tous les poètes de cette époque et de l'époque suivante. *Luigi Ceretti* de Modène (1738-1808), s'intitula lui-même un nouveau Tibulle; *Angelo Mazza* de Parme (1741-1817), et *Agostino Paradisi* de Reggio, (1736-1783) furent considérés en leur temps comme de véritables émules des grecs. *Giovanni Fantoni*, de Fivizzano, plus connu sous le nom arcadien de *Labindo* (1755-1807), fut proclamé l'Horace nouveau, pour son habile et fidèle imitation du poète de Venouse.

1. Dont l'accent tonique tombe sur la voyelle précédant l'avant-dernière syllabe, et dont les deux dernières syllabes sont brèves.

Il y a en effet quelque chose du *Spiritum Graiæ tenuem Camenæ* de l'ami de Mécène, dans ces vers saphiques :

Pende la notte : i cavi bronzi io sento
L'ora che fugge replicar sonanti :
Scossa la porta stride agli incostanti
Buffi del vento.
Lico, risveglia il lento foco, accresci
L'arida legna, di sanguigna cera
Spoglia sull'orlo una bottiglia e mesci
Cipro o Madera
Chiama la bella occhi-pietosa Jole
Dal roseo labro, dalle chiome bionde,
Simili al raggio del cadente Sole
Tinto nell'onde.
Recami l'arpa del convito : intanto
Che Jole attendo, agitero vivace
L'argute fila, meditanto un canto
Sacro alla pace [1].

Jacopo Vittorelli de Bassano (1749-1835) a été proclamé l'Anacréon italien. Ses *canzonette ad Irene*, pendant un temps très populaires, sont en effet très gracieuses par la délicatesse du sentiment et de la nuance, par la limpidité de la phrase, la fluidité harmonieuse du vers et le bel accord de la composition. En voici un exemple :

Ecco di Gnido il tempio :
Vieni, t'accosta all'ara ;

1. La nuit tombe : J'entends les cloches sonner de leurs coups répétés, l'heure qui fuit. La porte secouée crie sous les poussées capricieuses du vent. Lycus, ranime le feu languissant, active le bois desséché, détache du bord de la bouteille la cire rouge, et verse le Chypre ou le Madère. Appelle la belle Iole aux yeux doux, à la lèvre rouge, aux cheveux blonds semblables aux rayons du soleil couchant reflété dans les eaux. Apporte la harpe du banquet, et tandis que j attends Iole, je ferai vibrer les cordes mélodieuses en méditant un chant sacré à la paix.

Un' incertezza amara
È peggio del morir.
Tu che si spesso dici
Gran fedeltà serbarmi
Giura su questi marmi,
Giura di non mentir.
Ma guarda ben che il loco
Ai giuramenti è sacro ;
Che questo è il simulacro
D'un nume punitor.
Ah! guarda che se il core
Al labbro non risponde,
L'aria, la terra e l'onde
Vendicheranno amor. [1]

Ces poètes secondaires sont les meilleurs ou du moins les plus réputés de cette période. Parmi les autres, de genres et de mérites divers, citons *Carlo Castone della Torre di Rezzonico* (1742-1776); *Clemente Bondi*, *Tommaso Crudeli* et *Aurelio de' Giorgi Bertolà*, déjà classés parmi les fabulistes ; *Luigi Lamberti* (1759-1813) savant helléniste, et *Francesco Cassoli* de Reggio ; *Giovanni Paradisi* (1760-1826) ; *Girolamo Pompei* de Vérone (1731-1788), traducteur de Plutarque, qui aima la poésie idyllique et pastorale, et *Lorenzo Mascheroni* de Bergame qui, dans son remarquable *Invito a Lesbia*, unit en une belle harmonie l'art et la science. Au milieu de tous ces poètes, et procédant un peu de chacun, domine *Vincenzo Monti*.

1. De Gnide voici le temple. Viens, approche-toi de l'autel. Le doute cruel est pire que la mort. Toi, qui toujours me promis un amour fidèle, jure sur ces autels, jure de ne pas mentir, et pense que ce lieu est sacré pour les serments. Qu'ici est la statue d'un Dieu vengeur. Ah ! pense que si le cœur à la lèvre ne répond, l'air, la terre et l'onde vengeront l'amour.

Monti, d'origine modeste, naquit à Alfonsine près de Fusignano en Romagne, le 19 février 1754. Il fit ses premières classes à Fusignano, passa de là au séminaire de Faenza, puis à l'Université de Ferrare où il ne tarda pas à être remarqué pour son habileté dans la poésie latine et la poésie italienne. Il fut l'élève de Minzoni et de Varano. Sa *Visione d'Ezechiello* publiée en 1776, est une imitation des *Visioni* de Varano. A Rome en 1788, et protégé par le cardinal-légat Scipione Borghèse, il se distingua sans peine dans les joutes poétiques qui se tenaient dans les principaux salons, et au siège même de l'Arcadie. Au mariage du prince Braschi, neveu de Pie VI, célébré à cette académie, Monti y déclama son beau chant, sorte d'épithalame, intitulé : *La Bellezza dell' Universo*. La fluidité et l'harmonie du vers, la beauté des images, la puissance descriptive de cette composition mirent du premier coup Monti au-dessus des poètes qui se pressaient nombreux sous les ombrages du jardin des Muses, le *Bosco Parrasio*, qui sous la poussée d'une sève nouvelle, florissait sur le Palatin. Et de ce premier triomphe il tira tout de suite un heureux avantage, car il fut admis en qualité de secrétaire chez le prince Braschi. Il remplit cette charge jusqu'en 1797, lorsque déjà célèbre et en butte à l'envie, il quitta Rome où il était arrivé dix-neuf ans auparavant plein de courage et d'espoir, à la recherche d'un avenir. Il y composa beaucoup de ses meilleures poésies, fit représenter *Aristodème*, termina *Galeotto Manfredi*, conçut le plan du *Caïus Gracchus*, commença la *Musogonia*, jamais terminée, et travailla les tercets du poème, considéré généralement comme

son chef-d'œuvre, la *Bassvilliana*. Un secrétaire de la République française Hugues Bassville, ayant été assassiné à Rome par le peuple en délire, Monti se trouva dit-on, mêlé à l'affaire. Toujours est-il que soupçonné d'adhérer aux idées libérales, un orage s'amoncela sur la tète du poète qui ne s'en méfia point, aimant par nature la tranquillité, la vie de famille (il avait épousé en 1784 Thérèse Pikler) et le confort domestique. Cependant voulant montrer son antipathie pour les idées nouvelles et son attachement sincère à l'ordre de choses établi, il composa un chant sur la mort de Bassville, où il imagine l'âme du supplicié, condamnée pour son rachat par la justice divine, à voir toutes les horreurs de la révolution. Malgré cette belle profession de fidélité, les soupçons du gouvernement pontifical pesèrent toujours sur lui. Et comme au fond du cœur, il brûlait toujours du désir de voir sa patrie revenir à des institutions plus libérales, il ne parvenait pas à étouffer, ni même à cacher ses sentiments de liberté, sentiments qui l'enflammaient d'autant plus qu'ils étaient plus comprimés. Quittant donc Rome en 1793, il se rendit dans la République cisalpine où les lois nouvelles faisaient espérer aux populations une vie plus libre et plus prospère. Ayant obtenu une situation au ministère il fut ensuite, de Milan, envoyé comme commissaire dans les Romagnes. Mais les affaires administratives ne convenaient guère au caractère de Monti qui était né poète, et la poésie le ressaisit bientôt. Pendant ce temps Napoléon guerroyait en Egypte, et les Austro-Russes reprenaient la Lombardie. Et Monti qui avait servi et chanté la République cisalpine, n'eut d'autre parti à prendre

que de s'expatrier en France avec d'autres, en attendant des jours meilleurs. A Paris il termina son *Caius Gracchus*, la dernière et la mieux réussie de ses tragédies. Il y connut Mascheroni, et de ses relations lui vint l'inspiration d'un chant qu'il composa à la mort de ce dernier, survenue aussitôt après la victoire de Marengo. Cette victoire, en donnant de nouveau la Lombardie à la République française, ouvrit les portes aux exilés.

Le poète salua ce retour dans la patrie par ce chant enthousiaste :

> Bella Italia, amate sponde,
> Pur vi torno a riveder,
> Trema in petto e si confonde
> L'alma oppressa dal piacer.[1]

Ici commence pour Monti une longue période de prospérité et de belle activité littéraire. Après avoir obtenu à l'Université de Pavie la chaire d'éloquence, il est peu de temps après appelé à Milan à une situation nouvelle et plus lucrative. Au milieu de tous ces honneurs il chante les guerres et les gloires napoléoniennes en une série de compositions dont les principales sont le *Beneficio*, le *Bardo della Selva Nera*, la *Spada di Federico*, et le *Prometeo* commencé en 1797 pendant un séjour qu'il fit à Bologne avant son arrivée dans la République cisalpine.

A la chute de l'Empire napoléonien la Lombardie retombant en 1815 sous la domination autrichienne qui ne lui était pas favorable, le poète sexagénaire, pour s'éviter des difficultés (car son silence même

1. Belle Italie, pays aimé, enfin je vais vous revoir. L'âme en moi tressaille émue, oppressée par le bonheur.

eut été suspect) et dans l'espoir aussi de rendre favorable à son pays le nouvel état de choses, dédia quelques-uns de ses chants aux Allemands, mais il ne retrouva plus le souffle chaud des beaux jours. Collaborateur de la *Biblioteca italiana,* revue inspirée par le gouvernement, il se livra aussi à des études de linguistique, en publiant la *Proposta* dont nous parlerons plus loin.

La mort de Giulio Perticari (1822) mari de sa fille unique, commença la série des malheurs qui affligèrent sa vieillesse. Après de longues souffrances, il mourut le 13 octobre 1828.

Les poésies de Vincenzo Monti, dont on a déjà l'édition milanaise de Resnati (1839-1841), furent réunies en une édition nouvelle de six petits volumes *diamant*, par Giosué Carducci. Mettant à part les poésies de sentiment dont peu sont vraiment remarquables, il faut citer la *Prosopopea di Pericle*, composée sur le conseil de son ami Ennio Quirino Visconti, célèbre archéologue ; l'ode *Al signor di Montgolfier* sur la navigation aérienne, plus connue, où en un mètre fluide et chaud, si bien mis déjà en usage par Savioli, il célèbre les progrès de la science. Une lettre de ton élégiaque à *Don Sigismondo Chigi*, fait pressentir certains chants de Léopardi et montre au milieu de sentiments divers, tendres et délicats, la vague mobilité de son esprit. Dans ses sonnets sur la *Morte di Giuda* il emprunte au poète allemand Klopstock certaines pensées, et imite assez heureusement la large manière représentative dont Minzoni, Cassiani et Frugoni avaient donné d'appréciables exemples. Dans le *Sermone sulla mitologia*,

il réprouve l'*audacieuse école du Nord* qui bannissait de la poésie les fictions mythologiques pour y substituer les apparitions, les sylphes, les fées et autres ombres des légendes chevaleresques des pays du Nord. Parmi ses *petits poèmes*, la *cantica* sur la mort d'Hugues Bassville eut, et a toujours, grande vogue. Empruntant le mètre, le ton, le coloris et l'idée dantesque, le poète imagine que l'âme du républicain Bassville a été condamnée, en expiation de ses fautes, à errer dans l'espace et à voir les crimes qui ensanglantèrent la révolution de 1793 :

Ma la giustizia di lassú che fruga
Severa e in un pietosa in suo diritto,
Ogni labe dell' alma ed ogni ruga,
Nel suo registro adamantino ha scritto,
Che all' amplesso di Dio non salirai
Finché non sia di Francia ulto il delitto.
Le piaghe intanto e gl' infiniti guai
Di che fosti gran parte, or per emenda,
Piangendo in terra e contemplando andrai,
E supplicio ti sia la vista orrenda
Dell' empia patria tua, la cui lordura
Par che del puzzo i firmamenti offenda[1]...

Dans cette composition d'environ 400 tercets, on remarque déjà un abus de ce lieu commun des ombres qui parlent et agissent. Cependant le naturel

1. Mais la justice d'en haut, à la fois sévère et pitoyable, qui dans son équité, scrute tous les replis et les détours de l'âme, a écrit sur son registre inaltérable que tu ne t'élèverais point à la possession de Dieu tant que le crime de la France ne sera pas vengé. En attendant, et en expiation, tu contempleras et tu pleureras les douleurs et les malheurs infinis auxquels tu as contribué sur la terre. Et cette vue cruelle de ta patrie impie dont la souillure méphitique semble blesser les cieux, sera ton châtiment.

de la phrase, la cadence harmonieuse et pleine du vers, la beauté des images, la vivacité et l'élégance de la peinture, ainsi que la majesté classique, forment un ensemble qui parut être et qui fut le début d'un art nouveau entièrement dégagé des puérilités arcadiques et des vaines sonorités frugoniennes. Et jamais en effet depuis l'Arioste, la poésie italienne n'avait eu si heureuse veine de style et de vers. L'autre *cantica : In morte di Lorenzo Mascheroni*, inachevée comme la *Bassviliana*, moins brillante et plus intime, est en revanche pénétrée des sentiments les plus vrais et les plus chauds du poète et du citoyen, quoique non moins peuplée d'ombres. Dans le *Barde de la Forêt noire* et l'*Epée du grand Frédéric* il chanta les victoires de Bonaparte, qu'il eut aussi l'intention de célébrer dans le *Prométhée*, petit poème emprunté aux traditions classiques et plein de classiques réminiscences, manquant par cela même de chaleur et de mouvement. Ce poème, inachevé aussi, ne peut donc être jugé parfait quant à l'idée, mais il est digne d'attention par la beauté du style et la structure du vers, ce en quoi Monti fut un maître incomparable. La *Féroniade* en est un exemple encore plus frappant, car, véritable bijou par le style et l'ornementation toute virgilienne, elle est un digne précédent des vers enchanteurs des *Grâces* d'Ugo Foscolo. Monti commença ce poème en 1784 au moment où le Pape Pie VI s'occupait activement du dessèchement des marais Pontins; il le travailla à diverses reprises, et la mort le surprit en 1828 avant qu'il pût le terminer à son gré. La *Musogonia* resta également inachevée. Dans ce petit poème en octaves élégantes on sent, comme

dans les *Stances* du Politien, le même sentiment vif de l'art classique et la netteté limpide de celles de l'Arioste. A ces œuvres s'en ajoutent d'autres moins importantes telles que la *Bellezza dell' universo*, chant en *terza rima* dit à l'Académie des Arcades en 1781 à l'occasion du mariage du prince Braschi, neveu du Pape ; le *Pellegrino Apostolico* écrit à l'occasion du voyage de Pie VI à Vienne ; le *Pericolo*, la *Superstizione*, le *Fanatismo*, compositions en tercets, remontant à l'année 1797, après que le poète eut quitté Rome ; le *Beneficio* pour le couronnement de Napoléon, et plusieurs autres travaux peu importants.

Cependant d'autres horizons s'ouvrirent à l'esprit changeant de Monti, lui préparant de nouveaux lauriers. Ayant entendu à Rome des tragédies d'Alfieri, il eut l'idée de s'essayer dans le genre dramatique et y réussit du premier coup avec l'*Aristodème*, la plus populaire de ses tragédies. Maître consommé dans l'art du vers, au courant des habitudes des Cours, doué d'imagination, et s'oubliant facilement lui-même pour entrer dans le rôle de ses personnages, Monti surpasse l'Alfieri par le moelleux de la phrase, la magnificence du style, la variété des caractères et l'abondance des tableaux ; mais le développement plus étendu de l'action, diminue chez lui la force et l'effet ; l'extrême souplesse du vers dégénère quelquefois en négligence et en vulgarité ; les axiomes ont une couleur de rhétorique et non un lien intime avec les faits. On doit lire l'Aristodème comme un modèle de bon style lyrique plutôt que tragique, mais la vraie tragédie nationale, on doit la chercher dans Alfieri. Monti, d'esprit aimable, géné-

reux, n'avait pas la puissance d'un tragique, et les sentiments de ses personnages, en dépit du sujet, sont également aimables et généreux. Après l'Aristodème il composa le *Galeotto Manfredi* et le *Caio Gracco.* Bien que dans l'un des personnages du *Manfredi*, le poète se soit représenté lui-même et ait parut marquer une préférence pour cette tragédie, elle est certainement inférieure à la première malgré ses grandes qualités de style. Quant au *Caius Gracchus,* beaucoup la regardèrent comme la meilleure tragédie de Monti, et même de tout le théâtre italien. En effet, la peinture des caractères de Gracchus et de Cornélie, et l'action vigoureusement conduite, constituent des qualités sérieuses auxquelles ni le *Manfred*, ni l'*Aristodème* n'ont rien à opposer. Cependant il y a trop d'emphase et de rhétorique et le caractère de lieu et de temps n'est pas toujours gardé dans son ensemble. En résumé, l'*Aristodème* supérieur par la forme, le *Gracchus* par l'action plus tragiquement suivie, sont deux excellentes œuvres, mais dire que celle-ci ou que celle-là soit le chef-d'œuvre du théâtre tragique italien, est une pure exagération.

Si Monti ne fut pas le premier des poètes tragiques, il fut sans contredit le premier parmi les traducteurs d'Homère. Avant lui Salvini, Cesarotti, Cerruti, cependant savants hellénistes, n'avaient pas réussi dans leurs traductions délayées de l'*Iliade* qui affaiblissaient ou imitaient mal l'admirable poésie de l'original. Quand Monti se mit à l'œuvre il savait peu ou point de grec. Il travailla sur la version latine de Cunich et sur la version littérale en prose de Cesarotti, parvenant ainsi à mesure que se poursuivait

le travail, à bien comprendre la langue du texte, étant en même temps aidé des conseils de ses amis *Dionigi Strochi, Urbano Lampredi, Ennio Quirino Visconti*, et plus tard, de *Biamonti, Foscolo, Mustoxidi.* Commencé à Rome en 1790 et publié en 1810, l'ouvrage fut applaudi par tous les savants et par les personnes cultivées, car jamais poème étranger ou antique n'avait eu en langue italienne forme plus magnifique. Cependant ce n'est point à tort peut-être qu'il est reconnu d'exactitude peu rigoureuse, quant à la lettre. Souvent aussi le ton général et la tenue de la phrase semblent plus élevés et plus solennels qu'ils ne s'indiquent dans la populaire épopée homérique. Les rivaux de Monti et les envieux, prétextèrent de son peu de connaissance du grec et de l'aide qu'il reçut de divers côtés, pour railler le poète que l'on appela *grand traducteur des traducteurs d'Homère.* Pour accentuer la raillerie, on changea même le mot *traducteur* en *traditore* (traître).

Outre ces ouvrages Monti qui avait par nature une légère tendance à la satire, comme le témoignent divers passages de la *Mascheroniana*, aborda la satire hardie de *Perse* qu'il traduisit malgré la difficulté, avec une fidèle et rigoureuse concision, reproduisant le texte latin en un nombre égal de vers italiens. Cet effort de l'esprit ne put empêcher la version de rester inférieure.

Telle fut, comme nous avons cherché à l'expliquer brièvement, l'œuvre poétique de Vincenzo Monti. Emu à la nouvelle de sa mort, Manzoni dans une épitaphe connue, le qualifie de *divin*, *auquel la nature généreuse accorda le cœur de Dante et le chant*

de son Duc. L'éloge est excessif. La nature et l'époque donnèrent à Monti un caractère souple et ondoyant, et ses vers ne sont point pénétrés de sentiments forts. Il imita Dante dans la texture extérieure de quelques petits poèmes, suivant l'exemple déjà donné par Varano, prit même de lui et d'autres classiques préférés, notamment de Virgile et de l'Arioste, cette maîtrise remarquable du vers et de la rime, cette abondance d'images, cette vivacité de descriptions, et cette aisance naturelle et élégante, de la langue. Se laissant entraîner, il est vrai, à des réminiscences mythologiques, trop souvent les images et les phrases classiques se présentaient à son esprit, trop souvent l'onde harmonieuse du vers guidait sa main, pour ainsi dire, et il donnait à des pensées et à des sentiments très simples, une ampleur de formes où l'on sentait l'enflure et la rhétorique. Le mérite réel de Monti cependant, est dans le style poétique qu'il sortit des limites où s'étaient circonscrites les trois Arcadies, qu'il orna d'une grâce plus majestueuse, plus sévère et plus riche, et qu'il perfectionna par un mouvement plus rapide, un coloris plus vigoureux, un rythme plus plein. En résumé, on peut dire de Monti qu'il eut l'esprit d'un grand poète mais non l'âme, et que s'il excella dans tous les genres, il ne fut grand dans aucun.

Plus jeune que Monti, *Ugo Foscolo* fut d'un caractère plus trempé et d'une nature poétique plus ardente.

Né en 1778 (peut-être en 1779) à Zante d'un père vénitien et d'une mère grecque, il suça donc avec le lait maternel l'amour de l'art hellénique. Après la

mort de son père survenue en 1788, il se fixa avec sa mère à Venise en 1793, y fit ses études, et suivit à l'athénée de Padoue les cours d'éloquence grecque de l'abbé Melchiorre Cesarotti. Jeune et ardent, enclin aux passions promptes et aux grands enthousiasmes, il s'enflamma pour les idées républicaines que répandait la révolution française, et quand Napoléon Bonaparte vint en Italie en 1796, il le salua comme un libérateur dans une ode pompeuse qui n'a pas grande valeur artistique, mais qui témoigne des opinions libérales et des pensées généreuses qui dictèrent au poète tant de belles pages. A l'âge de 16 ans il composa la tragédie de *Thieste* qu'il dédia à Alfieri. Peu de temps après il entra comme volontaire dans les chasseurs à cheval de la république cispadane, puis revint à Venise dès qu'une apparence de gouvernement démocratique sembla se substituer à l'antique régime oligarchique. Mais le traité de Campoformio signé en 1797, mettant Venise sous la domination autrichienne, le jeune Foscolo désespéré de voir sa patrie d'origine et d'adoption sacrifiée, s'exila à Milan. La vie de Foscolo pleine d'aventures et d'événements fut si tourmentée et si errante qu'il ne serait ni possible ni opportun d'en suivre le cours détaillé dans ce résumé. Entré dans la milice avec le grade de lieutenant, il se rendit à Bologne, puis en Toscane, combattit à Cento et à la Trébie, soutint avec Masséna le siège dans Gênes, alla en Picardie avec la division italienne, revint en Italie en 1806, s'établit à Brescia où il composa ses célèbres *Sepolcri*. En 1808, appelé à la chaire d'éloquence de l'Université de Pavie il souleva un véritable enthousiasme par sa *Proclusione* et ses *lezioni* pleines de hautes

pensées et de sentiment patriotique. Sa chaire ayant été supprimée peu de temps après, il revint à Milan en 1809, passa en Toscane en 1812, après avoir composé sa seconde tragédie, *Ajax,* qui ne lui rapporta que désagréments et déboires. Représentée à la Scala, elle ne fut pas appréciée et éveilla la méfiance du Gouvernement qui crut voir dans le personnage d'Agamemnon une critique de l'empereur Napoléon. A la chute du souverain en 1815, Foscolo revint à Milan et obtint le grade de chef de bataillon. Mais il renonça à ce grade élevé quand les Autrichiens occupèrent la Lombardie ; et quand on lui demanda d'être le directeur ou le collaborateur de la *Biblioteca italiana,* publication périodique fondée pour diriger l'opinion publique dans un sens favorable aux Allemands, il déguisa son refus sous un air d'hésitation. Au serment de fidélité qu'on exigeait de lui et à l'aisance qu'on lui assurait dans sa patrie asservie, il préféra les tristesses et la misère de l'exil. Il s'en alla donc en Suisse d'abord, puis en Angleterre où il s'éteignit le 10 septembre 1828 sans avoir pu revoir cette Italie qu'il aimait tant.

Riche de vices et de vertus dit Foscolo de lui-même, faisant son propre portrait dans un sonnet fameux. Pour nous, sans demander compte au grand homme des faiblesses qui contribuèrent pour beaucoup à rendre son existence pénible, nous lui serons plutôt reconnaissants du noble exemple qu'il donna en se montrant citoyen incorruptible en un temps où les meilleurs, inclinés devant la puissance maîtresse, en couvraient les infamies par l'adulation. Et nous devons notre culte et notre admiration au poète magnanime qui consacra l'amour de la patrie

et les vertus du citoyen, en des vers qui redits par tous, ne s'oublieront jamais.

La majeure partie des œuvres de Foscolo se trouve réunie en onze volumes de la collection nationale de Le Monnier. Les poésies et certaines œuvres en prose, ont eu depuis de meilleures éditions.

Les quatre volumes d'écrits littéraires et les deux d'essais critiques sont certainement d'une lecture utile et agréable, mais le progrès de l'érudition et de la critique diminue leur importance. Trois volumes, sans parler d'autres lettres foscoliennes plus récemment glanées et réunies, contiennent *l'epistolario*, dont la lecture est nécessaire à celui qui veut connaître le caractère du poète, impressionnable et violent, mais constant dans les sentiments nobles, et toujours généreux, ainsi que les circonstances souvent malheureuses (et certainement plus malheureuses que coupables) de sa vie, les controverses littéraires dans lesquelles il fut engagé, les appréhensions, les combats et les révoltes, les espoirs et les chagrins, les amitiés et les colères de cet esprit ardent, en un temps si tourmenté. Les écrits politiques réunis dans un autre de ces onze volumes, empreints de la chaleur de sa polémique et du ton pompeux propre à la littérature politique au commencement de ce siècle, sont suffisants pour faire connaître et aimer le patriote. Les vers, originaux ou traduits, qui remplissent l'autre volume, sont la vraie gloire du poète.

Avant de parler des vers il sera bon de mentionner un ouvrage de Foscolo publié dans sa jeunesse,

lorsque son cœur était ulcéré par le récent traité de Campoformio (1797) qui cédait Venise à l'Autriche. Mêlant à la douleur d'un amour malheureux celle de la patrie perdue, joignant à un sujet purement romantique et sentimental déjà traité par Gœthe dans Werther, une idée patriotique, Foscolo composa les *Ultime Lettere de Jacopo Ortis*, toutes, enflammées du double sentiment qui les inspirait, et trempées de ses larmes sur la femme aimée et la patrie perdue. Aujourd'hui on découvrirait aisément dans ces lettres beaucoup d'emphase et d'exagération, on pourrait condamner Jacques Ortis comme un esprit mal équilibré qui d'exaltation en exaltation en arrive au suicide, mais d'autre part la vogue qu'ont eue ces lettres, l'écho puissant qu'elles ont toujours réveillé et réveillent encore dans les cœurs généreux et ardents de la jeunesse, montrent que dans le cœur de l'auteur battait celui de plusieurs générations, et qu'il reflétait en lui les aspirations, les désirs, les douleurs, en un mot la pensée de tout un âge. Ce qui n'est pas le fait des esprits médiocres.

Nous ne parlerons pas des tragédies (*Tieste*, *Aiace*, *Ricciarda*) qui tout en se rapprochant des tragédies d'Alfieri, sont loin de la force de poète d'Asti, aussi bien que de la belle forme dont Monti ornait les siennes. Nous ne parlerons pas de la traduction inachevée de l'*Iliade*, traduction savante mais inférieure à celle de Monti. La gloire incontestable de Foscolo lui vient de ses *Poésies*, dont trois hymnes aux *Grâces*, le poème des *Sepolcri*, deux odes et plusieurs sonnets, sont de la plus haute et de la plus belle poésie dont s'honore l'Italie.

Tempérant la force inflexible d'Alfieri par la cha-

leur et la profondeur du sentiment, il donna au sonnet un mouvement nouveau, le disposant pour cette solennité de sentences et cette magnanimité de pensées qui constituent le fond de son caractère de poète. Tels sont par exemple ses sonnets *All'Italia* et *In morte di fratello*. Un bel artifice souvent employé par Foscolo est d'encadrer son sentiment personnel en un vaste tableau embrassant des sentiments généraux et des faits de l'histoire, de manière que le lecteur se trouve inconsciemment amené à s'assimiler et à faire sien, l'état d'âme du poète qui ne s'explique entièrement que dans les derniers vers de la composition. Voici un exemple :

E tu ne' carmi avrai perenne vita
Sponda che Arno saluta in suo cammino,
Partendo la città che del latino
Nome accogliea finor l'ombra fuggita.
Già dal tuo ponte all'onda impaurita
Il papale furor e il ghibellino
Mescean gran sangue, ove oggi al pellegrino
Del fero Vate la magion s'addita.
Per me cara, felice, inclita riva,
Ove sovente i pie' leggiadri mosse
Colei che, vera al portamento diva,
In me volgeva sue luci beate,
Mentr'io sentia dal crin d'oro commosse
Spirar ambrosia l'aure innamorate [1].

1. Et par la poésie tu vivras éternellement, pays que l'Arno salue en son chemin, partageant la ville qui du renom latin accueillait jusqu'alors l'ombre fugitive. Jadis les colères papale et gibeline, mêlaient des flots de sang aux eaux épouvantées, du haut de ce pont d'où aujourd'hui s'indique au voyageur la demeure du fier poète. A moi tu es chère, terre heureuse et célèbre que foula souvent de ses pieds charmants celle qui dans sa grâce divine vers moi tournait son regard radieux, tandis que je sentais l'air, amoureusement agité par ses tresses d'or, exhaler l'ambroisie.

Comme idée intime la composition de ce sonnet est la même que celle du sonnet de Pétrarque :

« Movesi il vecchierel canuto e bianco... »

Mais dans Pétrarque il y a plus de douceur et de mélancolie, dans Foscolo plus de chaleur d'expression et de sentiment. On en arriverait aux mêmes conclusions si l'on comparait d'autres passages de Pétrarque à ce sonnet de Foscolo :

Meritamente, però ch'io potei
Abbandonarti, or grido alle frementi
Onde che batton l'alpi e i pianti miei
Sperdon sordi del Tirreno i venti.
Sperai, poi che mi han tratto uomini e Dei
In lungo esilio fra spergiure genti
Dal bel paese ove or meni si rei,
Me sospirando, i tuoi giorni fiorenti,
Sperai che il tempo e i duri casi, e queste
Rupi ch'io varco anelando, e l'eterne,
Ov'io qual fiera dormo, alte foreste
Sarien ristoro al mio cor sanguinente.
Ahi, vôta speme! Amor fra l'ombre inferne
Seguirammi immortale, onnipotente [1].

C'est de façon peu différente que dans l'ode *All' amica risanata*, (ode peut-être la plus vraiment lyrique de notre littérature), il transporte le lecteur,

1. Avec justice, puisque j'ai pu te quitter, maintenant je crie ma douleur aux ondes mugissantes qui battent le pied des Alpes ; et les vents tyrréniens dispersent ma plainte assourdie. — J'espérais, puisque les dieux et les hommes m'ont envoyé en exil au milieu d'hommes parjures, loin du beau pays où maintenant, à ma grande douleur, tu passes en coupable tes jours prospères. — J'espérais que le temps et les dures circonstances, que ces rocs que je gravis haletant, que ces forêts éternelles et profondes où, comme le fauve, je sommeille, seraient un remède à mon cœur ulcéré. Hélas! vain espoir! L'amour, immortel, tout-puissant, me poursuivra à travers les ombres de l'Enfer.

en une envolée hardie à la Pindare, aux siècles lointains de la joyeuse enfance du monde hellénique, lorsque l'imagination ardente de ce peuple heureux créa les fables.

Ce beau souffle lyrique qui lui venait sans doute (étant né en Grèce) du *nativo aer sacro*, et que l'étude de Pindare, de Sapho, d'Alcée avait rendu plus pur et plus fort, était en parfaite harmonie avec les idées sociales auxquelles les nouvelles tendances du siècle appelaient la poésie. Gozzi, Parini, Alfieri, Monti n'avaient point passé en vain : Foscolo s'était en outre pénétré, bien plus encore que des morceaux des gnostiques grecs (Solon, Theognis, Mimnerme), des hautes pensées morales et politiques qui formaient tantôt le cadre tantôt le fond, de leurs chants élégiaques. L'un des plus beaux résultats de cette disposition spéciale du génie poétique de Foscolo fut le poème des *Sepolcri* où il développe l'idée de l'utilité sociale des monuments funèbres. L'élégie de Thomas Gray *sur un cimetière à la campagne* put, comme Werther pour Jacques Ortis, avoir quelque peu inspiré le poète. D'autres que lui avaient déjà traité ce sujet et une vive dispute s'engagea en ces dernières années sur l'*origine première* et l'*origine réelle* du poème de Foscolo. On accusa même un peu légèrement le poète d'avoir pris l'idée de son ami Pindemonte.

De quelque façon qu'en ait conclu la critique historique, pour nous il suffit de ne pas oublier que ce poème, bien que taxé d'obscurité, (et l'appréciation de Giordani était excessive quand il l'appela *fumoso enigma*) fut généralement considéré comme le poème lyrique le plus élevé de notre littérature ; et de cette

opinion sera toujours quiconque arrive non seulement à le comprendre mais à le sentir véritablement.

Cette prétendue obscurité vient de la concision avec laquelle le poète condense et groupe ses idées, elle tient à la beauté des pensées, à la hauteur des élans, qui font qu'il dédaigne d'indiquer les idées intermédiaires et de les développer complètement. On a ainsi deux ou trois vers peu clairs ou trop subtils comme :

..... e l'uomo e le sue tombe
E l'*estreme sembianze e le reliquie*
Della terra e del ciel, traveste il Tempo[1]

Quelles sont en réalité les *reliques de la terre et du ciel?*

Le virtú patrie e la *pietà congiunta*[2]

au lieu de *dei congiunti.* La locution est trop forcée. — Nous n'indiquons ces passages que pour montrer à quoi se réduisent les obscurités et les défauts de cette admirable poésie où le vers est si harmonieux, l'image si brillante, les sentiments si nobles, les vues historiques et sociales si larges, la hauteur lyrique si soutenue, l'*humanité* si vraie et la *magnanimité* si éclatante, que les cœurs les plus insensibles et les plus froids en sont émus et réchauffés.

La gloire de ce poème immortel, et non la moindre, (nous ne nous demandons pas s'il est plutôt lyrique que didactique ou élégiaque, car il est à la fois l'un et l'autre), c'est qu'étant dans la mémoire de toute

1. Voir 20-22.
2. Voir 102.

personne d'une culture moyenne, il contribua à entretenir la flamme du sentiment national. Le dernier épisode sur la chute de Troie déborde de ce sentiment patriotique qui n'est pas plus troyen qu'italien. Ce qui détruit la mesquine critique de ceux qui veulent en poésie des exemples et des faits de temps moins reculés. Qui ne se rappelle cette déclaration finale, à la fois un avertissement, un encouragement et un présage?

> E tu onore di pianto, Ettore, avrai
> Ove sia santo e lagrimato il sangue
> Per la patria versato [1].....

Il resterait à parler des *Grazie* disposées d'abord pour un hymne unique, puis pour trois, sans que le poète ait eu le temps cependant, et la possibilité de relier entre elles les différentes parties qui nous sont parvenues. Il est vraiment regrettable que Foscolo n'ait pu terminer l'esprit en paix, cette œuvre charmante qui nous ferait croire que les Grâces ne prêtèrent pas seulement le sujet à la poésie, mais aussi leur concours. Mais comme il s'en faut de beaucoup qu'elle soit achevée, on peut à peine en expliquer l'intention qui est de chanter la beauté comme une source de force morale et sociale. Par la magnificence et l'harmonie du vers (à l'exception de quelques passages moins parfaits), le relief de l'image et l'énergie de l'expression, cette œuvre distance de beaucoup la *Feroniade* de Monti avec laquelle elle a de commun le sentiment du monde classique et le décor mythologique. Chez Foscolo le sens historique

1. Et tu auras, Hector, l'honneur des larmes partout où le sang versé pour la patrie est sacré et pleuré.

est aussi plus chaud, et le rappel classique ou mythologique n'est pas un banal lieu commun ou un effet de rhétorique, il est une image vivante et présente. En d'autres termes Foscolo ayant l'esprit du grec antique sent toute la vie et toute la beauté des fables antiques. Elles ne sont pas pour lui de simples phrases, mais bien la complète et heureuse manifestation de la conscience hellénique à son moment brillant, c'est-à-dire de la conscience humaine. Dans les *Grâces* s'affirme aussi l'idée morale et patriotique qui anime les *Sepolcri*, et dès le commencement le poète invoque :

..... a voi chieggo l'arcana
Armoniosa melodia pittrice
Della vostra beltà si che all' Italia
Afflitta da regali íre straniere
Voli improviso a rallegrarla il carme [1].

Pindemonte et *Arici*, contemporains de Foscolo, furent les dignes élèves de la glorieuse école des néo-classiques qui compte les noms de Parini, d'Alfieri, de Monti et de Foscolo.

Par le caractère et les habitudes le véronais Pindemonte (1753-1828) est l'opposé de Foscolo. Celui-ci plein de feu, celui-là plein de calme. L'un toujours agité par la tempête de passions diverses et violentes, l'autre satisfait et paisible dans les douces et reposantes affections familiales. Traducteur élégant et assez fidèle de l'*Odyssée*, poète mélancolique de la nature, auteur d'écrits académiques et d'une tragédie

1. A vous je demande la secrète mélodie de votre harmonieuse beauté, afin qu'à travers l'Italie déchirée par les royales luttes étrangères, mon vers vole rapide, la réjouir.

médiocre, *Arminius*, Pindemonte unit son nom à celui de son ami pour avoir répondu à son poème des *Sepolcri*, par une lettre où il fait une belle description des salles sépulcrales de Sicile, et des jardins anglais, lettre qu'il termine par des vers émus sur la mort d'une amie, Elisabeth Mosconi, qui constituent la meilleure partie de la poésie. L'unité du plan est moins serrée que chez Foscolo, et son but évident est de réfuter certaines propositions, comme celle de l'espérance qui *fugge i sepolcri*, et celle de la perpétuelle dissolution des choses, le poète véronais trouvant un réconfort dans la pensée du jour où sonnera la grande fanfare céleste :

Che sarà Elisa allor ? Parte d'Elisa
Un' erba, un fiore sarà forse, un fiore
Che dell' aurora a spegnersi vicina
L'ultime bagneran roscide stille.
Ma sotto a quai sembianze e in quai contrade
Dell' universo nuotino disgiunti
Quegli atomi ond' Elisa era composta,
Riuniransi e torneranno Elisa.
Chi seppe tesser pria dell' uomo la tela
Ritesserla saprà : l'Eterno Mastro
Fece assai più quando le rozze fila
Del suo nobil lavor dal nulla trasse [1]...

Pindemonte avait commencé par reprocher à Foscolo d'avoir fait jaillir de *poétiques étincelles*

1. Que sera Elise alors? Un brin d'herbe, une fleur, seront peut-être une partie d'Elise, fleur que mouilleront les dernières gouttes de rosée de l'aurore près de disparaître. Mais sous quelque aspect et en quelque région de l'univers que flottent ces atomes disjoints dont Elise était composée, ils se réuniront et redeviendront Elise. Celui qui sut former le corps du premier homme saura le reformer. Car le Maître Eternel, qui de rien tira la matière grossière pour son noble travail, fit une œuvre bien plus difficile...

d'objets trop lointains, l'admonestant en une sentence qui plut beaucoup aux champions de la nouvelle école romantique :

.... antica l'arte
Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto in cui miri, e al suo poeta,
Non a quel di Cassandra, Ilo ed Elettra,
Dall' Alpi al mare, farà plauso Italia [1].

Ce qui prouve que Pindemonte ne comprit pas de quelle portée morale, de quelle magnanimité et de quelle étendue était le chef-d'œuvre de Foscolo.

Cesare Arici de Brescia (1782-1836), chanta surtout les beautés de la nature dans des poèmes descriptifs et didactiques (*La Coltivazione degli ulivi, La Pastorizia* [2], *L'origine delle fonti,* (des sources) *Sirmione, Il Camposanto di Brescia.*) Il est cité pour les qualités d'un style large et soigné, d'une langue riche et choisie, et pour l'harmonie et l'élégance du vers. Dans l'idée comme dans le style, il procéda des classiques, particulièrement de Virgile ; il eut peut-être plus de génie que Pindemonte et fut certainement plus expert et plus fort dans l'art du vers. Mais il n'eut pas la fortune de lier son nom comme Pindemonte à une œuvre vraiment durable telle que l'*Odyssée*, ou à une lettre médiocre, gardée cependant à la postérité par les *Sepolcri* de Foscolo, qu'elle accompagne et avec lesquels elle est aussi souvent rappelée [3].

1. ... Que ton art à faire vibrer le trait soit de source antique mais que le but visé soit nouveau. De la sorte c'est à son poète, et non plus aux chantres de Cassandre, d'Ilus et d'Electre, que — des Alpes à la mer, — l'Italie applaudira.
2. L'art du pasteur.
3. Un romantique, *G. B. de Cristoforis*, fit aussi un chant sur les

Melchiore Cesarotti (1730-1808), savant et hardi novateur, s'affranchit très nettement des traditions des XIVe et XVIe siècles dans l'usage de la langue, en un temps qui avait déjà tendance à s'en détacher. Dans ses nombreux écrits littéraires et politiques il employa des formes et des mots dérivés du français, répondant à ceux qui lui en faisaient un grief, par son *Essai sur la philosophie des langues appliquée à la langue italienne*, où il se fit fort de soutenir que dans la langue, l'élément traditionnel et historique n'a pas de raison d'être, que les auteurs et les philosophes ont le droit et même le devoir de prendre le mot qui leur semble bon, et même d'en fabriquer au besoin. Le Piémontais Galeani Napione (1750-1830), avec de bonnes raisons et une élocution pure, fit une campagne contre l'ouvrage savant, mais très révolutionnaire de l'abbé padouan, par un livre intitulé *De l'usage et des qualités de la langue toscane*. Cependant celui qui combattit le plus ardemment et le plus efficacement par le conseil et l'exemple les doctrines de Cesarotti, fut l'abbé *Antonio Cesari* de Vérone (1760-1828), qui se prit d'un amour passionné pour la langue du XIVe siècle et chercha par tous les moyens, à démontrer que le salut de la littérature italienne reposait sur elle seule. Sa *Dissertation sur l'état présent de la langue italienne*, son dialogue des *Grâces* et ses *Beautés de la Divine Comédie* sont dirigés dans ce but. Et c'est dans ce but aussi qu'il réédita le *Dictionnaire de la Crusca*, qu'il composa des *nouvelles* imitées de

Sepolcri (qu'on lit en certaines éditions après ceux de Foscolo et de Pindemonte), cherchant à concilier les différentes doctrines en les ramenant à la mesure des théories romantiques.

Boccace par la structure et la forme, et qu'il traduisit dans la langue du *trecento* et dans la langue populaire du *cinque cento*, les comédies de Térence.

Le débat ainsi engagé entre les deux doctrines opposées et, avouons-le franchement, entre les deux exagérations, vinrent s'interposer, plus modérés en théorie et en pratique, Vincenzo Monti et Piétro Giordani, l'un avec un penchant plus marqué pour la doctrine que nous appellerons libérale, l'autre pour le purisme. Quand le dictionnaire de la Crusca fut réédité par Cesari, Monti secondé par son gendre, le comte Giulio Perticari écrivain distingué des Romagnes, se mit à écrire sa « Proposition de certaines corrections et adjonctions au Dictionnaire de la Crusca ». En résumé il s'agissait de combattre la thèse de Cesari qui démontrait la nécessité d'écrire comme au XIV[e] siècle. Eux voulaient au contraire, que l'on admît les termes nouveaux, nécessaires aux sciences et aux formes nouvelles de la pensée et de la vie. Ils voulaient que le cercle des auteurs cités s'étendît, non pas seulement à ceux des XIV[e] et XVI[e] siècles, mais même en dehors de la Toscane. Ils voulaient retrancher du dictionnaire toutes les superfluités et les archaïsmes, cherchant en un mot, à le rajeunir et à le renouveler. Le débat s'envenima comme on devait s'y attendre et comme il est d'usage dans les questions de langue, ou autres non moins innocentes, entraînant à des propos aigres ou railleurs, à des sarcasmes et des invectives violentes.

Pietro Giordani (1774-1848) puriste aussi, mais moins exclusif et moins ardent que Cesari, nous

laissa quatorze volumes de prose. Opposé aux exagérations de Cesarotti et n'acceptant pas davantage les doctrines libérales de son ami Monti, il se rapprocha de Cesari, persuadé que pour épurer la langue et la littérature il fallait revenir au *trecento* et au *cinque cento*. Dans tous ses écrits il eut ce but en vue, cherchant à allier les formes des meilleurs classiques avec les besoins et les coutumes de l'esprit moderne. Auteur consciencieux, élégant et précis, il est digne d'une étude attentive. On cite parmi ses meilleurs ouvrages le *Panégyrique d'Antonio Canova*, celui de *Napoléon*, les *Éloges de Maria Giorgi* et du *peintre Masini*, le *Discours sur les beaux-arts*. Le caractère académique de la plupart, est un peu la raison qui lui fit contracter l'habitude d'une forme solennelle et du tour enflé qui caractérise son style. Son amour pour nos classiques le porta quelquefois aussi à se servir de phrases et de mots que l'usage, la clarté et l'intelligence du discours réprouveraient.

Mais ces défauts et quelques autres facilement aperçus dans la prose de Giordani, ne peuvent faire déprécier les vraies qualités de son style, ni diminuer son mérite d'avoir si énergiquement coopéré au relèvement de la littérature, soit par la langue, soit par le style, soit par les hautes pensées morales et sociales qu'il défendit toujours. Il fut toute sa vie admiré et honoré comme maître du bon goût littéraire, et presque tous les auteurs de renom qui vinrent après lui le prirent pour modèle (en exceptant naturellement les disciples de Manzoni). Aussi exerça-t-il une grande influence sur nos lettres, influence dont on se ressent encore.

Giordani, né à Plaisance en 1774, étudia dans cette ville jusqu'à la rhétorique, et continua à Parme des études de philosophie et de droit. En 1799, las des durs traitements qu'il subissait dans sa famille, il prit l'habit religieux, mais trois mois après, jeta le froc et entra dans les administrations publiques. Successivement à Massa, à Ravenne, à Ferrare, il arriva à Côme en 1803, comme professeur d'agronomie et d'histoire naturelle. A la fin de la même année il devint sécrétaire de la bibliothèque et suppléant de la chaire d'éloquence à Bologne. La jalousie de ses rivaux lui fit bientôt perdre cette situation. Mais se faisant de plus en plus apprécier par ses ouvrages, il entra à l'académie des Beaux-Arts en 1808, en qualité de sous-secrétaire et occupa ce poste jusqu'en 1815. A la mort de son père en 1819, l'héritage qu'il recueillit lui permettant de vivre à l'aise et de quitter les emplois rétribués, il se retira dans la paix laborieuse des études. La même année il défendit en justice la cause des *ragazzi* (enfants) contre les maîtres qui prétendaient faire leur éducation à coups de nerf de bœuf. Il créa ensuite un cabinet de lecture et encouragea la fondation d'asiles pour l'enfance. Toutes ces choses si généralement approuvées et répandues aujourd'hui étaient alors si suspectées et si combattues que Giordani fut expulsé des États de Parme. Il se rendit à Florence où il jouit de l'intimité des lettrés et des célèbres patriotes qui se retrouvaient dans les réunions hebdomadaires de G. P. Viesseux, fondateur de l'ancienne *Anthologie*. Expulsé aussi de Florence en 1830, il revint à Parme et là, sur des soupçons politiques, il fut emprisonné et retenu 88 jours.

Remis en liberté il vécut à Parme jusqu'à sa mort, le 14 septembre 1848.

Il nous faut maintenant revenir un peu en arrière et dire un mot de la prose historique et érudite. Passons brièvement sur le jésuite *Giambattista Roberti* (1719-1789), qui traita avec beaucoup de fraîcheur et d'élégance divers sujets littéraires; sur *Bettinelli* qui laissa le *Risorgimento d'Italia,* sur l'*Algarotti* qui dans le *Newtonianisme per le donne* essaya de populariser les découvertes de la science, et traita des sujets de voyages et de littérature ; sur *Carlo Denina* (1733-1813), dont les *Rivoluzioni* d'Italia ne se lisent plus, et sur la *Storia di Toscane* du fabuliste Lorenzo Pignotti. Mentionnons encore *Francesco Milizia* et *Luigi Lanzi*, tous deux écrivains de choses d'art; le second, savant étruscologue. L'histoire nationale enregistre avec honneur les *Commentaires sur la révolution française*, de *Lazzaro Papi* (1763-1834), écrits en une langue pure et un tour aisé. Le florentin *Ciampolini* (1786-1846) écrivit une bonne histoire sur la « Renaissance de la Grèce », et *Giuseppe Micali* de Livourne (1762-1844) une « Histoire d'Italie avant la domination des Romains ». Nous avons de *Vincenzo Cuoco* de Naples (1752-1824) un « Essai historique sur la révolution de Naples », ouvrage défectueux comme langue, mais plein de chaleur et de sentiment.

Pietro Colletta et *Carlo Botta* sont les principaux historiens italiens de cette époque.

Pietro Colletta de Naples (1773-1891), officier dans l'armée bourbonienne, occupa de hautes situations administratives, militaires et politiques. Exilé

ensuite à Florence, il écrivit « l'histoire du royaume de Naples » quand les circonstances de sa vie tourmentée eurent mis obstacle à son service dans l'armée ou dans la politique. Témoin des faits qu'il rapporte et auxquels il prit part, il ne sut pas garder l'impartialité, qualité essentielle pour un historien. Cependant son « Histoire » est appréciable par la beauté des images et des descriptions, par l'énergie du style et la puissance de la pensée, par la sincérité et la générosité des sentiments, et par l'ardeur patriotique. Ami de Léopardi, de Giordani, de Gino Capponi, avec lesquels il s'était lié à Florence, il leur fit revoir son ouvrage en ce qui concerne la langue et le style ; et sa valeur n'en fut certainement que plus grande car lui, soldat et administrateur, n'avait pu ni dans sa jeunesse ni plus tard, s'adonner beaucoup à des études littéraires. Le piémontais *Carlo Botta* (1766-1837) animé comme lui d'idées généreuses, fut plus cultivé et plus châtié, mais moins énergique. Outre son poème le *Camillo*, il laissa trois ouvrages historiques : l'*Histoire de l'indépendance américaine*, l'*Histoire d'Italie* en continuation de celle de Guichardin, et une autre *Histoire d'Italie* de 1797 à 1815. Narrateur fécond et clair, dans une langue pure imitée de nos classiques du XIV[e] et du XVI[e] siècle, quelquefois emphatique dans les discours dont il crut utile d'orner son œuvre sans grand respect de la vérité historique, Botta n'a pas grande valeur comme historien, mais retient l'attention comme écrivain. Et si, au fond, un bon citoyen l'emporte sur un érudit, il faut louer Botta de s'être fait le noble critique de tout acte bas, d'avoir manifesté un bel enthousiasme pour les gloires de

la patrie, et un véritable amour pour l'Italie dont il souhaitait et prévoyait la délivrance. C'est là que précisément s'alimentait sa flamme lorsqu'il écrivait, et la rhétorique de ses discours, la pompe de ses descriptions et de ses images, sont choses sacrées si elles ont réussi à entretenir les esprits dans la haine de l'oppression étrangère et dans l'amour de la liberté.

CHAPITRE IX

LE ROMANTISME ET LA LITTÉRATURE AU XIXe SIÈCLE

Le Romantisme en Allemagne, en France et en Angleterre — L' « Ossian » de Cesarotti, premier signe du Romantisme en Italie. — Le « Conciliatore ». — *Alessandro Manzoni.* — Notes sur la vie de Manzoni. — Les « Inni sacri ». — Poésies de sujets politiques. — Les tragédies de Manzoni et sa réforme dramatique. — Les « Promessi sposi ». — Manzoni et Walter Scott. — Doctrine de Manzoni sur le roman historique et sur la langue. — *Giacomo Leopardi.* — Notes sur la vie de Léopardi. Sa jeunesse. — Ses poésies nationales. — Pessimisme de Léopardi. — Ses chants de douleur. — La « Palinodia » et la « Ginestra ». — La prose de Léopardi. — Matière et forme des « Dialoghi ». — Ses « lettres ». — La poésie pendant la période révolutionnaire. — La satire de *Porta* et la poésie patriotique de *Brofferio.* — La poésie de *Giovan Battista Niccolini.* — *Giuseppe Giusti.* — Les derniers romantiques. — *Aleardi* et *Prati.* — La prose et l'art pendant la période révolutionnaire. — Romans historiques et cycliques. — Mémoires et souvenirs. — Lettres. — L'histoire nationale. — La prose critique et philologique. — Historiographes de la littérature. — *Giosué Carducci* et la littérature contemporaine. — Les « Decennali ». — Les « Giambi ed Epodi ». — Le « Ça ira ». — Les « Odi barbari ». — Leur raison métrique. — Raison poétique des *Odes barbares.* — L'italianité dans la lyrique de Carducci. — Carducci prosateur et polémiste. — *Giacomo Zanella.* — Poètes secondaires de la fin du XIXe siècle. — *Edmondo De Amicis.* — Poètes et prosateurs vivants. —

Le *romantisme*, d'importation exotique en Italie, y réussit après avoir triomphé dans les pays où il prit naissance. Créé en Allemagne vers le milieu du XVIIIe siècle pour combattre l'influence que la littérature française exerçait sur la littérature allemande avec Corneille, Voltaire et d'autres, il s'y développa ensuite par l'influence de l'individualisme de Rousseau. Fleurissant en France par cette même influence, et en réaction d'idées antireligieuses propagées par la révolution, ayant ses principaux coryphées dans madame de Staël et dans Chateaubriand, et ses plus brillants champions dans Lamartine et dans Victor Hugo, le Romantisme est un fait complexe dont il serait très long d'exposer la genèse, le caractère et les diverses phases historiques.

Il se réduisait, en substance, à l'abandon de toute tradition classique qui, se fondant sur l'idéal de l'art, et de la vie païenne, eût pu éloigner les esprits des pensées morales et religieuses du Christianisme. Le *beau* était l'idéal classique ; le *bon* fut l'idéal prétendu de l'art romantique, en France du moins et chez nous. Tandis que les classiques avaient toujours cherché dans l'art Grec et Romain les suprêmes modèles de la perfection, les romantiques proclamèrent que la source vivifiante de la véritable poésie était le moyen âge seul; que les légendes chrétiennes étaient supérieures aux fables mythologiques, que l'âge de la chevalerie était autrement poétique que l'âge héroïque. Au Parnasse et à l'Hélicon succédèrent, dans le paysage conventionnel de la poésie, les châteaux solitaires, les forêts profondes, les lacs sombres, les précipices et les abîmes. Les Muses firent place aux fées, aux sylphes,

aux lémures des imaginations du Nord. Les bardes, les chevaliers, détrônèrent les héros du monde classique. Une sentimentalité morbide, un individualisme outré, opposés à la sérénité heureuse et équilibrée de l'idéal classique, enveloppèrent toutes les manifestations artistiques et morales de la conscience humaine. Ainsi prirent naissance en Allemagne les *Brigands*, *Guillaume Tell*, et autres drames de Schiller; *Werther*, *Gœtz de Berlichingen* de Gœthe, et les ballades de Burger; en Angleterre les romans de *Walter Scott* et les poèmes de Byron; en France les *Martyrs* et autres œuvres de Chateaubriand; les tragédies et les romans de Victor Hugo, les *Méditations* et les *Harmonies* de Lamartine. Ainsi fleurirent et se ramifièrent en Allemagne, en Angleterre et en France, les plus grandes comme les plus petites branches de la littérature romantique.

L'un des résultats les plus précoces et les plus célèbres de cette tendance anti-classique manifestée dans la haute littérature européenne au XIXe siècle, fut le poème d'*Ossian*. Un jeune écossais, James Macpherson, publia en 1758 certains chants composés par lui, les donnant comme traduits de la langue gaélique dans laquelle, *ab antico*, ils avaient été transmis. L'essai ayant réussi, Macpherson encouragé, explora les montagnes de l'Ecosse à la recherche de bardes et de chansons, et sur de minces vestiges, reconstituant à son gré, il publia deux poèmes, *Fingal* et *Semore*, les attribuant à l'ancien barde calédonien Ossian. Et ce faux Ossian emplit toute la littérature européenne; on l'admira et on l'imita, de Thomas Gray à Gœthe, de Vincenzo Monti à Chateaubriand. Rien d'étonnant donc s'il eut

aussi son traducteur italien dans l'abbé Cesarotti, novateur hardi dans tous les domaines de la science littéraire. Le vers, dans l'*Ossian* de Cesarotti, est solennel et majesteux, énergique sans dureté, coupé et cependant harmonieux. Alfieri le donnait comme le modèle du vers tragique. Aussi le prétendu *barde calédonien* et son heureux traducteur, furent-ils lus et admirés dans toute l'Italie. Les imaginations facilement inflammables, les cœurs tendres, délaissant les Vénus et les Apollon, les Nicée et les Chloris de la poésie néo-classique et arcadique, se complurent dans le sentimentalisme ossianique avec les clairs de lune, les ombres, les guerriers chevauchant sur des nuages, les hiboux sortant des murs noirs des châteaux en ruines, les bardes, les vierges pàles et mystérieuses, enfin tout ce qui constitue l'attirail fantastique de la poésie romantique. Aussi Monti, avec un sentiment de triste regret, disait dans son *sermone* sur la mythologie :

Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E le latine, di spaventi ha pieno
Delle muse il bel regno. Arco e faretra
Toglie ad Amore, ad Imeneo la face,
Il cinto a Citerea. Le Grazie anch' esse,
Senza il cui riso nulla cosa à bella,
Anco le Grazie al tribunal citate
De' novelli maestri alto seduti,
Cesser proscritte e fuggitive il campo
Ai lemuri e alle streghe. In tenebrose
Nebbie soffiate dal gelato Arturo,
Si cangia (orrendo a dirsi!) il bel zaffiro
Dall' italico cielo; in procellosi
Venti e bufere le sue molli aurette;

I lieti allori dell' aonie rive
In funebri cipressi ; in pianto il riso,
E il tetro solo, il solo tetro è bello [1].

Tel fut le premier signe du romantisme en Italie ; signe seulement parce que l'heure brillante de la poésie néo-classique en retardait la marche. Préparé par les célèbres romantiques étrangers qui habitaient l'Italie pendant les premières années du XIXe siècle, comme Byron, madame de Staël et quelques autres, pressenti dans les hymnes religieux de Monti, qui parurent entre 1812 et 1818, le romantisme se manifesta complètement lorsque des hommes éminents réunis à Milan, fondèrent le *Conciliatore*. Quel fut le but de cette publication ? En 1816 avait paru une *lettre mi-sérieuse sur le Chasseur sauvage et sur l'Eléonore de Bürger ;* elle portait le pseudonyme de *Crisostomo* sous lequel se dissimulait *Giovanni Berchet* ardent patriote, cultivant les littératures étrangères dont il traduisait de nombreux morceaux romantiques. Berchet prêchait le bannissement des vieilles sciences, de la mythologie, de l'imitation classique, disant que la véritable poésie doit être

1. Une audacieuse école boréale, en condamnant à mort tous les dieux qui jadis ornèrent d'agréables fables les écrits grecs et latins, a semé l'épouvante dans le beau royaume des Muses. A l'Amour elle enlève l'arc et le carquois, à Hymen le flambeau, à Vénus la ceinture. Les Grâces elles-mêmes, sans le sourire desquelles rien ne semble beau, les Grâces, citées devant l'orgueilleux tribunal où siégent les nouveaux maîtres, cèdent la place, proscrites et fugitives, aux spectres et aux sorcières. Le beau saphir du ciel italique se change, (ô horreur), en brumes ténébreuses répandues par le redoutable Artus. En vents de tempêtes et en rafales se changent les doux zéphirs, en funèbres cyprès les beaux lauriers des pays ioniens, en larmes les ris ; et seul, l'horrible, rien que l'horrible, est beau.

populaire, et tendre au perfectionnement moral des citoyens. Cette lettre de Berchet, qui exprimait certainement le sentiment alors dominant chez les lettrés lombards, fut le premier signal de la lutte. Deux ans plus tard elle éclata avec le *Conciliatore* auquel collaboraient *Silvio Pellico*, *Camillo Ugoni*, *Giuseppe Borsieri*, *Melchiorre Gioia*, *Romagnosi*, *Pecchio*, *Scalvini* et plusieurs autres, de réputation et de mérites divers. L'idée du journal était donc de combattre les vieilles formes de la littérature et de la pensée, de diriger l'art en vue de l'éducation morale du peuple, et de tenir en éveil le sentiment national. Nous ne voyons pas comment, pour tenir en éveil le sentiment national, il était nécessaire de faire la guerre au classicisme. Dante, Pétrarque, Machiavel, Alfieri, Foscolo, avaient-ils été romantiques? Mais ce fut un prétexte. Quoiqu'il en soit, nous savons par Berchet que la nouvelle école voulait une littérature *simple et forte* ; par Maroncelli, qui écrivit les *Addizioni* à *Mie Prigioni* de Pellico, que le *Conciliatore* tendait à *conduire au vrai par le moyen du beau* ; et de Manzoni enfin, nous tenons que la *poésie* et la *littérature en général*, devaient se proposer *l'utile comme but*, *le vrai comme sujet*, *l'intéressant comme moyen*. Mais le Conciliatore ayant été créé dans l'intention *de propager avec art des principes de patriotisme*, ne pouvait être longtemps toléré. Combattu d'abord par la *Biblioteca italiana* où écrivaient Monti et Giordani champions du classicisme, il fut contraint, par le moyen expéditif de la censure, de cesser sa publication vers la fin de 1819. L'apostolat du journal milanais fut alors repris par *l'Antologia* fondée à Florence en 1821 par *Viesseux*

et *Gino Capponi*, avec la collaboration de *Niccolò Tommaseo*. Tel fut le milieu littéraire dans lequel se révéla le génie de *Manzoni*.

Alessandro Manzoni fils de Pietro et de Giulia Beccaria, et petit-fils de Cesare Beccaria très connu par son ouvrage *De' delitti e delle pene*, naquit à Milan le 7 mars 1785. De 1791 à 1796 il commença ses études à Merate en Brianza; les continua à Lugano de 96 à 98; puis à Milan au collège noble des Barnabites. En 1805 il alla à Paris avec sa mère, y passa plusieurs années, fréquentant le salon de madame de Condorcet, veuve de Cabanis, chez laquelle il se lia d'amitié avec Claude Fauriel. Il se pénétra des doctrines de cette philosophie libre et sensualiste alors à la mode en France, principalement par l'influence des encyclopédistes qui l'avaient rendue agréable, et par la révolution qui l'avait consacrée. En 1807 il épousa une protestante, Henriette Blondel. Mais en 1810, à Paris où elle habitait avec son mari, elle se convertit au catholicisme, sur les conseils du Père Eustachio Dégola de Gênes. L'exemple de sa femme, l'autorité du Père Dégola et du Père Grégoire, en même temps que la disposition naturelle de son esprit, ne tardèrent pas à faire naître chez le sceptique Manzoni les premiers germes de la foi. Il se convertit donc aussi et devint un catholique fervent. Cette période de transformation intérieure est la plus importante de la vie de Manzoni, qui s'écoula d'ailleurs sans grands événements extérieurs. Revenu à Milan il s'y fixa, partageant son temps entre sa maison de la rue Morone et sa campagne de Brusuglio à trois milles de la ville. Sa femme Hen-

riette étant morte en 1833, sa mère en 1841, puis quelques années après, sa seconde femme Thérèse Borri, il mena une vie retirée et paisible dans l'intimité de quelques amis choisis, qu'il vit peu à peu disparaître, comme *Giovanni Torti, Giovanni Rossari, Ermes Visconti, Tommaso Grossi, Antonio Rosmini.* Réservé et pacifique, il ne se mêla ni aux controverses littéraires ni aux luttes politiques qui agitèrent cette époque. Il eut le sentiment, timide peut-être mais sincère, de l'amour de la patrie qu'il souhaitait libre et une. Il mourut presque nonagénaire dans sa ville de Milan, le 22 mai 1873.

La première œuvre littéraire qui commença la réputation du poète, sans parler d'un poème de jeunesse, *la Libertà,* est un chant sur la mort de *Carlo Imbonati,* composé en 1807, suivi bientôt après de l'*Urania.* Dans ces deux compositions il procède, au fond, de la manière des classiques, mais le niveau de sa poésie ne peut faire présager la gloire future du poète. Les *Inni sacri,* premier résultat littéraire de sa conversion philosophique et religieuse, n'obtinrent pas tout le succès qu'ils eussent mérité : la *Résurrection* 1812 ; Noël 1813 ; la Passion 1815 ; la Pentecôte 1818. Leur valeur, quant à la forme, est dans le tour rapide, élégant et symétrique des strophes, dans la clarté de l'expression et la chaleur de l'image poétique. Quant au fond, on remarque que le poète a humanisé le sentiment religieux qui s'enveloppait, dans la poésie sacrée antérieure, d'un formalisme conventionnel, d'une pompe biblique qui emplissait l'oreille de strophes sonores, mais laissait le cœur froid. Qu'on lise par exemple ce fragment d'un

des meilleurs hymnes religieux écrits avant Manzoni : *La Parola di Dio*, d'Agostino Paradisi :

Voce di Dio terribile
Dei gran decreti eterni
Moderatrice ed arbitra,
Voce ehe il ciel governi,
Con non vulgari accenti
Sui pregi tuoi sollevasi
Il suon dei miei concenti,
Quai di te non si videro
Grand'orme luminose
In ogni étà diffondersi
Per le create cose ?
Delle tue lodi suona
La terra e il vasto Empireo
Tutto di te ragiona.
Tu quella sei cui servono
Sbigottiti i mortali,
A cui gli Spirti eterei
Tremando curvan l'ali,
Cui dal cocente lago
Risponde in suon di fremito
Il fulminato Drago [1].

Qui entend ici les *orme luminose* de la *Parola di Dio ?* Au milieu de sentiments conventionnels si pauvrement exprimés, qui en a l'intuition et en comprend le mystère ? C'est avec une toute autre

1. Voix redoutable de Dieu, des grands décrets éternels, modératrice et arbitre. Voix qui gouvernes le ciel, que sur tes bienfaits l'écho de mes chants s'élève en des accents qui ne soient point indignes. De ton être, quelles marques éclatantes ne vit-on se répandre en tous les temps, dans les choses créées ? De tes louanges la terre retentit, et le vaste Empyrée ne parle que de toi. Tu es celle à qui obéissent les mortels effrayés, devant qui, en tremblant, les Esprits célestes courbent les ailes, à qui, du fleuve brûlant, répond en frémissant le Dragon exterminé.

allure de strophes, de vigueur de coloris et de beauté d'images que Manzoni dans la Pentecôte dit :

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa
E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò molteplice
La voce dello Spiro :
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udi.
Adorator degl' idoli
Sparso per ogni lido,
Volgi lo sguardo a Solima,
Odi quel santo grido :
Stanca del vile ossequio
La terra a lui ritorni:
E voi che aprite giorni
Di più felice età,
Spose, che desta il subito
Balzar del pondo ascoso,
Voi già vicine a sciogliere
Il grembo doloroso,
Alla bugiarda pronuba
Non sollevate il canto,
Cresce serbato al Santo
Quel che nel sen vi sta.
Perchè baciando i pargoli
La schiava ancor sospira
E il sen che nutre i liberi
Invidïando mira?
Non sa che al regno i miseri
Seco il Signor solleva ?
Che a tutti i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò ? [1]

1. Tel le rayon fugitif tombant d'objet en objet, fait naître diverses couleurs partout où il se pose, telle résonna multiple la voix de l'Esprit-Saint. Et l'Arabe, le Parthe, le Syrien l'entendirent. — Adorateurs des idoles, répandus en tous pays, tournez les

Ainsi, dans le *Nome di Maria*, sans parler de la belle reminiscence dantesque de cette strophe :

In che lande selvagge, oltre quai mari
Di si barbaro nome fior si coglie
Che non conosca de' tuoi miti altari
Le benedette soglie[1],

et du tour virgilien, très apparent de cette autre strophe :

Te quando sorge et quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corse il parte
Saluta il bronzo che le turbe pie
Invita ad onorarte[2].

qui ne sent la fraîcheur de sentiment et la vérité, sublime dans sa simplicité, de ces strophes :

Nelle paure della veglia bruna
Te noma il fanciulletto; a Te tremante,
Quando ingrossa ruggendo la tortuna,
Ricorre il navigante.
La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lagrima depone

yeux vers Jérusalem, écoutez la parole sainte. Que le monde, las d'un culte vil revienne à elle. Et vous, épouses qu'éveille le subit tressaillement du fardeau caché, vous proches de la pénible délivrance, n'élevez pas votre chant vers la trompeuse déesse. C'est à Dieu qu'est réservé le fruit de vos entrailles Pourquoi l'esclave soupire-t-elle encore en embrassant ses enfants, et regarde-t-elle avec envie le sein qui nourrit les enfants libres? Ne sait-elle pas que le Seigneur appelle à lui dans son royaume les malheureux, et que dans son supplice il pensa à tous les fils d'Ève?

1. En quelles landes sauvages, au-delà de quelles mers, ne cueille-t-on une fleur, si barbare qu'en soit le nom, pour le seuil béni de tes doux autels.....

2. Lorsque paraît et lorsque tombe le jour, et lorsque le soleil le partage à moitié de son cours, c'est toi que salue la cloche, en invitant la foule pieuse à te rendre hommage.

E a Te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;
A Te che i preghi ascolti e le querele
Non come suole il mondo, né degl' imi
E de' grandi il dolor col suo crudele
Discernimento estimi.
Tu pur, beata, un dí provasti il pianto,
Né di verrà chez d'oblianza il copra;
Anche ogni giorno se ne parla e tanto
Secol vi corse sopra[1].

Une analyse subtile des Hymnes en mettrait facilement les défauts en lumière. Ici une phrase impropre, là une image ne pouvant rendre la pensée avec une complète réalité par cela même qu'elle est trop travaillée; là encore un subterfuge grossier ou trop apparent. Mais il n'est pas moins vrai que par la rapidité donnée aux vers, aisés et graves dans leur tour majestueux, et par la manière toute humaine dont l'idée religieuse est présentée et exprimée, ces hymnes sont non seulement de beaucoup la meilleure poésie sacrée qui ait été écrite depuis Pétrarque, mais une des plus remarquables et des plus fortes manifestations poétiques du temps qui les vit naître.

L'idée religieuse, qui en est le fond, se mélange au sentiment patriotique dans l'hymne : *Marzo 1821*. Humaniser le sentiment religieux pour le fortifier

1. Dans la frayeur d'une veille sombre, c'est Toi qu'invoque le petit enfant. Et lorsque s'enfle la tempête mugissante, c'est à toi que recourt le nautonier tremblant. — En ton royal sein la jeune femme verse ses pleurs dédaignés et à Toi, bienheureuse, de son âme immortelle expose les alarmes. — A Toi qui entends les prières et les plaintes, non à la manière du monde, et qui n'estimes point les douleurs des humbles et des grands avec son discernement cruel. — Toi aussi, sainte, un jour tu connus la douleur et jamais les temps qui viendront ne la feront oublier. Chaque jour nous en parle, et sur elle bien des siècles ont passé.

dans les esprits, pouvait et devait être un moyen de le ramener dans les cœurs. Cependant ni l'humanité, ni la religion ne furent des éléments suffisants pour toucher la fibre des générations, et exprimer les enthousiasmes des citoyens avides de sacrifice sur l'autel de la patrie. L'ode paisible et pieuse de Manzoni :

Soffermati sull' arida sponda,

l'une de ses plus belles compositions, symétriquement conduite dans l'ensemble et finement travaillée dans les détails, n'eut pourtant pas la popularité ni l'action d'autres hymnes, beaucoup moins bons artistiquement, tels que ceux de Berchet, de Mameli, de Brofferio, de Mercantini. En revanche le *5 Maggio*, ode inspirée au poète par la mort de Napoléon, fut et resta sous certain rapport, très populaire. Dans cette poésie que plusieurs n'hésitèrent pas à proclamer *la plus belle* du siècle, l'idée a une grandeur épique. Mais l'exécution, la *materia* comme dit Dante, ne répond pas toujours à l'idée artistique. Dans l'introduction, à travers une foule d'adjectifs, et l'artifice de cette comparaison subtile et solennelle :

Ei fu ; siccome immobile
Dato il mortal sospiro
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Cosi percossa attonita
La terra ai nunzio sta [1]...,

1. Il n'est plus. Ainsi que, le dernier soupir exhalé, gît inerte sa dépouille mortelle privée de son vaste esprit, ainsi le monde, frappé à cette nouvelle, demeure comme anéanti.

on ne ressent pas l'impression profonde que voulait produire le poète. On est saisi par la succession de phrases serrées, par l'onde pleine et sonore du vers, mais non par le sentiment dont l'expression n'est pas immédiate et puissante. Ailleurs l'image un peu trop enveloppée, au lieu de rendre le sentiment dans son naturel, l'atténue et l'étouffe, comme cette comparaison du naufragé :

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolge e pesa,
L'onda su cui del misero
Alta pur dianzi e tesa
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan..... [1]

et cette périphrase :

Al disonor del Golgota
Giammai non si chinò [2].

Cependant par la puissance sculpturale de beaucoup de passages, par le mouvement rapide, l'élévation de l'idée fondamentale, la noblesse et la force des tableaux, l'effet général est grand, effet auquel contribua pour une certaine part, ce je ne sais quoi d'indéterminé et de mystique qui constitue un élément poétique puissant.

La réforme romantique opérée par Manzoni, a plus d'importance dans le drame. Jusqu'à cette épo-

1. Comme sur la tête du naufragé pèse le flot enveloppant audessus duquel le regard du malheureux, vainement tendu, cherche devant lui à découvrir quelque côte lointaine.

2. Devant l'infamie du Golgotha, jamais ne s'est humilié cœur plus superbe.

que nos tragiques avaient pris modèle sur les classiques, en leur empruntant les sujets extérieurs et les règles générales. Le fond du sujet de la tragédie grecque était la lutte de l'homme contre le Destin ; de la tragédie Alfierienne la lutte des opprimés contre la tyrannie. A cet idéal classique et politique Manzoni substitua l'idéal moral et religieux, et se fit une loi de respecter la vérité historique même dans les plus petites circonstances. Voyant combien les dramaturges antérieurs avaient été facilement amenés à dénaturer les caractères historiques, en leur prêtant quelque chose de leur manière à eux de penser et de sentir, ou à les dépeindre tels que leur esprit les avait compris, il eut l'idée d'introduire les *chœurs*, afin que le poète pût faire entendre sa voix personnelle, et avoir ainsi une sorte de moyen lui permettant de représenter les personnages et les faits avec une plus parfaite objectivité. Ce qui eût été excellent si les auteurs avaient dénaturé leurs personnages de propos délibéré, mais comme c'était inconsciemment, parce qu'ils concevaient le fait et le personnage d'une certaine manière et non d'une autre, les chœurs ne pouvaient rien changer à leur représentation objective. Cela est si vrai que ce moyen ne réussit pas à Manzoni lui-même qui eut l'idée de s'en servir dans ses tragédies. L'illusion du poète n'est point à regretter d'ailleurs, car le chœur de *Carmagnole* et les deux chœurs d'*Adelchi* comptent parmi ses plus beaux morceaux lyriques. Certains critiques leur reprochent d'être l'expression d'idées absolument modernes et non appropriées au temps où appartiennent les faits qui les suggèrent. Cette critique ne semble pas fondée.

L'auteur ayant déclaré lui-même qu'il avait introduit ces chœurs pour pouvoir parler à *titre personnel*, il est hors de doute qu'ils n'entrent en aucune façon dans l'action de la tragédie, qu'ils en suspendent même brusquement le développement et l'impression.

Commencé en 1816, le *Comte de Carmagnole* coûta à son auteur près de quatre années d'études et de recherches érudites, car il tenait à peindre les hommes et leur temps avec la plus entière vérité historique. Cette intention diminua l'originalité et l'effet artistique de la conception du poète, et ôta de la force à l'action et de la vie aux caractères.

S'étant aperçu de ces défauts il prit plus de liberté dans *Adelchi* (Adalgise), par cela même très supérieur, mais qui laissa toujours à l'auteur le regret d'avoir dépeint un *Adelchi* pas entièrement conforme à la vérité historique. Ces deux tragédies bien que rachetées par de fort beaux morceaux lyriques, manquent un peu d'action parce qu'il n'y a ni contraste ni élans de passions. Le style et le vers ont de la dignité et de l'allure, mais parfois dénotent une excessive négligence ; rarement l'expression est chaude, et souvent la recherche du naturel enlève de leur beauté aux images poétiques; le manque d'invention qui renforce l'intrigue, occasionne des longueurs sans intérêt. Aussi ne supportent-elles pas la représentation, et si elles plaisent à la lecture comme travail de style, elles ne satisfont pas comme œuvre dramatique, car il ne leur manque rien moins que le drame. Ces défauts au reste, n'ôtent rien à l'importance de la réforme de Manzoni, qui ouvrit de nouvelles voies au drame his-

torique, et par sa doctrine et son exemple, détruisit le prestige de l'unité traditionnelle de *temps* et de *lieu* qui gênait souvent les conceptions des dramaturges. On peut remarquer à ce propos une lettre qu'il écrivit en français à un M. Chauvet, où se résument les théories de l'auteur et les principes de sa réforme. Réforme que nous appelons romantique parce qu'elle était inspirée des doctrines et des exemples des romantiques allemands, et soutenue par opposition aux traditions classiques et aux formes suivies par les classicistes modernes, français et italiens. Le principal argument par lequel Manzoni combat le préjugé enraciné que l'action dramatique doit toujours se dérouler en l'espace de quelques heures et toujours en un même lieu, est le suivant :

« On dit que pour le spectateur assistant réellement à la représentation d'une scène, cette scène devient invraisemblable lorsque les diverses parties se déroulent en des lieux différents et qu'elle a une durée trop longue, alors que lui, sait qu'il n'a pas changé de place et n'a mis que quelques heures à en voir le développement. Cette raison est évidemment fondée sur une supposition fausse, c'est-à-dire qui admet que le spectateur est là comme faisant partie de l'action, tandis qu'il n'est en quelque sorte qu'un esprit extrinsèque qui observe. La vraisemblance ne doit pas naître en lui, des rapports de l'action avec son état présent, mais de ceux que les différentes parties de cette action ont entre elles. Si l'on considère que le spectateur est en dehors, l'argument en faveur de l'unité de temps et de lieu disparaît. »

De 1822 à 1825, Manzoni fut absorbé par la

composition de son roman, *I promessi sposi* dont la correction et l'impression se prolongèrent jusqu'en 1827. L'action se déroule en Lombardie entre 1628 et 1631, au moment où l'omnipotence du gouvernement espagnol était poussée à sa dernière limite. Les conditions générales de la société de ce temps servent de cadre aux événements où se mêlent les aventures de deux jeunes paysans dont le mariage est entravé par la violence et le caprice d'un jeune seigneur libertin. La description des lieux que Manzoni connaissait à fond est non seulement exacte mais vivante et pittoresque. La peinture très exacte aussi, de la vie à cette époque, est à apprécier en ce qu'elle ressort tout naturellement du milieu de l'action ; mais on ne peut nier que parfois elle attarde la narration par des digressions qui, bien que parfaitement amenées, n'en rompent pas moins l'unité organique du roman et laissent trop souvent paraître l'idée de l'auteur. La description de la peste, cependant très remarquable, paraît d'une excessive longueur même aux plus indulgents. La dispute également interminable qui a lieu à la table de Don Rodrigue, entre le comte Attilio, le Podestat, et lui, sur la politique du Comte-Duc, bien qu'en elle-même un chef-d'œuvre de naturel, retient à regret le lecteur désireux d'entendre le Père Cristoforo. Qu'apporte cet épisode au développement et à l'harmonie du récit?

Malgré cela le roman dans sa trame générale et dans ses détails est d'un naturel merveilleux. Les caractères (Don Rodrigue, Don Abbondio, Fra Cristoforo, le cardinal Borromée, l'Innominato) ont un tel relief qu'ils sont devenus proverbiaux, et leurs noms

se présentent à l'esprit avec la valeur de types généraux. Les figures secondaires telles que Perpetua, Donna Prassede, Don Ferrante, Fra Galdino, Tonio, Griso, etc., sont également réussies. Les deux protagonistes seuls laissent quelque chose à désirer, particulièrement Lucie qui est incolore et froide. On objectera peut-être qu'une jeune et honnête paysanne de la montagne devait forcément manquer de l'expansion et de la chaleur qu'on eut trouvées chez une héroïne choisie dans la société affinée de l'époque. Ce qui est très vrai en effet. Cependant puisqu'il plut à l'auteur d'en faire l'héroïne de son roman, peut-être eût-il mieux valu lui donner un peu plus de vie et de sentiment, fut-ce même un sentiment tout intérieur ; mais il devait s'indiquer aux lecteurs par des signes manifestes. Manzoni d'ailleurs, on ne sait pour quel motif, intentionnel ou autre, ne créa jamais un vrai caractère de femme. Hermengarde aussi est une figure terne, sans expression et sans vie, exactement comme Lucie. Dans une action où l'amour, malgré tout, est le sujet principal, il semble qu'il y a défaut en quelque sorte, si l'élément féminin n'intervient pas suffisamment pour compléter l'harmonie de l'œuvre. De ce défaut en résulte un autre. C'est que malgré l'intérêt présenté par le roman pour des causes que nous appellerons extérieures, c'est-à-dire qui dépendent du talent de l'écrivain, il n'y a pas en lui de véritable drame, alors que les circonstances où se trouve Lucie, auraient été par elles-mêmes très dramatiques. Dans l'*Iliade* il y a Andromaque, dans *l'Enéide* Didon, dans la *Divine Comédie* Françoise de Rimini, dans le *Roland furieux* Olympe et Isabelle, dans la *Jéru-*

salem délivrée Armide, Clorinde et Herminie, dans *Othello* Desdemone, dans *Faust* Marguerite, dans *Hamlet* Ophélie, et dans les *Promessi sposi*, cependant une pure intrigue d'amour, y a-t-il vraiment une femme ?

Néanmoins ce monde manzonien si paisible, a des perfections qui le classent parmi les plus nobles conceptions de l'esprit humain. Le *Roland furieux*, (la seule de nos œuvre comparables aux Fiancés) par le nombre des personnages et des aventures, par la beauté des peintures et des descriptions qui ne sentent point l'effort et ne lassent jamais, le *Roland furieux* est peut-être supérieur au roman de Manzoni, mais l'art subtil du Milanais a su présenter ses personnages sous un aspect si vrai, les mettre en relief en des contours si nets, et ce qui est mieux, les peindre avec un tel naturel en les saisissant, je dirais presque, dans leur moment psychologique, au milieu d'une société vivante et réelle, que sous ce rapport il ne le cède en rien au poète de Ferrare. Parce que la subtile recherche des érudits a découvert que l'Arioste doit beaucoup de ses figures aux classiques, et presque tous les faits aux poètes précédents, on ne croit pas pouvoir accorder à Manzoni l'honneur d'une originalité absolue. Manzoni comme l'Arioste, eut aussi ses sources romanesques mais avec cette différence que l'un prit d'autrui le sujet qu'il arrangea selon sa fantaisie, et que l'autre adapta au sujet qu'il imagina, des circonstances prises aux romans de Walter Scott.

Le bruit produit dès la première apparition des *Promessi sposi* (les Fiancés), attira à Milan le romancier écossais désireux de connaître l'heureux auteur

qui lui disputait, et lui ravissait presque, la palme du roman historique. Au milieu des compliments qu'ils échangèrent, Manzoni, toujours modeste, ayant dit qu'il devait tout à l'anglais, celui-ci aurait répondu : « *Alors les Promessi sposi sont mon plus beau roman.* » Que l'anecdote soit vraie ou non elle contient une vérité. Non qu'on puisse cependant, à priori, estimer les Promessi sposi supérieurs à tous les romans de Walter Scott, dans lesquels la peinture des caractères est certainement moins heureuse et moins parfaite. L'idée est souvent la même : décrire des intrigues de sentiments, et des faits imaginaires en même temps que certaines conditions du temps et des lieux. Mais combien plus de richesse d'imagination, de variété de tableaux, de situations et de descriptions chez l'Écossais, quelle veine inépuisable de récits et d'intrigues ! Si en cela Manzoni lui est inférieur et s'il lui fit certains emprunts, à son tour aussi il lui fournit le sujet de scènes pleines d'intérêt. Un parallèle complet ne serait point ici à sa place et nous mènerait trop loin. Bornons-nous à quelques remarques qui pourront inviter ceux qui étudient à d'utiles comparaisons. Les deux fiancés, Renzo et Lucie, trouvaient obstacle à leur mariage dans la passion capricieuse de Don Rodrigue. Dans la *Jolie fille de Perth* (postérieure aux *Fiancés*), Henri et Catherine trouvent le même obstacle dans le prince de Rothsay. A la mort de celui-ci, de même qu'à la mort de Don Rodrigue, les deux fiancés se marient comme Renzo et Lucie. Quand Don Rodrigue ne voit pour parvenir à ses fins, d'autre moyen que de faire enlever Lucie par Griso et autres sbires, qui ne se rappelle Rothsay chargeant son misé-

rable Ramorny d'enlever Catherine? Et frère Eustache dans le *Monastère*, n'est-il pas le père idéal de fra Cristoforo? Et la circonstance par laquelle Lodovico devient fra Cristoforo, n'est-elle pas tout entière dans le chapitre XVII de *l'Abbé* où est décrite la lutte de Leslie et de Seyton? Don Abbondio ne tient-il pas un peu de l'abbé Boniface de Walter Scott? Et d'autres romans encore, les *Puritains*, *Ivanhoé*, durent fournir plus d'une idée au roman italien, où d'ailleurs, comme dans le *Roland*, comme dans le *Décaméron*, la matière empruntée est si parfaitement assimilée à l'ensemble, si fondue, si une, prend tant de vie et d'originalité de représentation, qu'elle est pour ainsi dire recréée à nouveau par le génie de l'auteur. Et c'est cela qui précisément place Manzoni aux côtés glorieux de Boccace et de l'Arioste.

Le grand succès, et le mérite universellement reconnu de son roman, n'empêchèrent pas Manzoni de le condamner dans son *Discorso sul romanzo storico*, comme étant un genre hybride ne pouvant d'après lui, accorder le vrai historique avec le vrai imaginé. Lequel a raison, de Manzoni poète ou de Manzoni critique? Il n'appartient pas à l'histoire littéraire de prononcer. Elle se borne à dire que jusqu'à présent, la généralité des lecteurs a donné raison au poète. Cependant il ne se tint pas pour satisfait malgré le concert d'éloges qui s'éleva de partout en Italie à l'apparition de son œuvre. Au contraire il la retoucha avec un soin et une patience admirables et finit par la faire rééditer en 1840, dans une forme peu différente de la première.

Il est bon de savoir que Manzoni, faisant allusion à son travail, avait exposé ses idées quant à la

forme extérieure : le style devait être uni, simple, intelligible pour tous ; la langue rapide, aisée, telle qu'elle était généralement entendue et parlée, et non point empruntée aux dictionnaires. Mais où se parlait cette langue pouvant être comprise de tous ? A Florence. Partant de ce principe l'auteur se propose donc de publier son roman dans le langage alerte du pays florentin en écartant, bien entendu, les formes dialectales spéciales, peu en usage ailleurs. Cette résolution se basait aussi sur une autre idée, celle de l'unité de la langue qu'il avait tant à cœur. Et il pensait que jamais cette unité ne s'obtiendrait, ni même une littérature vive, simple, forte, véritable expression du peuple, et accessible au peuple, si l'on ne rejetait tout le fatras des vieilles rhétoriques, des formes académiques et pédantes qui établies dans le vocabulaire, se perpétuaient fâcheusement dans la langue et dans l'esprit. Donc, étudier attentivement le florentin en n'écartant que les formes exceptionnelles, supprimer du dictionnaire tout ce qui n'entrait pas dans le langage courant et cultivé de Florence, voilà ce que se proposait Manzoni, et son moyen pour unifier la langue. Dans cette idée il prépara la rédaction de son roman, mais ne réussit qu'à moitié, car malgré lui il laissa passer une infinité de lombardismes et employa des formes ou littéraires ou impropres. Il mit quinze ans pour en purger complètement son œuvre, aidé de quelques auteurs toscans tels que *Giambattista Niccolini, Gaetano Cioni, Emilia Luti, Giuseppe Giusti.* En 1840 parut la nouvelle édition corrigée dans le texte, d'après ces trois principes : 1° Substituer la phrase simple, usitée et comprise le plus générale-

ment, à la phrase plus ou moins recherchée précédemment. 2° Substituer les formes usitées à Florence, aux lombardismes et aux formes trop exclusivement littéraires en usage jusqu'alors. 3° Substituer l'expression vraie à celle qui ne l'est pas. La seconde rédaction gagna beaucoup sur la première par la clarté, la grâce et la rapidité. C'est, de toutes les éditions qui se sont faites, et continuent à se faire depuis, celle qui est toujours entre les mains des lecteurs.

Après ces longs travaux le poète se recueillit et ne donna plus d'autre production de son génie, à part quelque écrit succinct sur la question de linguistique qu'il avait soulevée et que d'autres reprirent avec des principes et un entendement divers. Grand pontife du romantisme italien, Manzoni eut l'admiration sans bornes de ses partisans. Mais quelques-uns des poètes restés fidèles aux traditions classiques, ne l'estimèrent peut-être point à sa valeur. Nous sommes encore sous l'influence de son œuvre littéraire et le bruit des extraordinaires louanges que le siècle lui décerna n'a point encore cessé; aussi il ne nous est pas possible de porter un jugement irréfutable. Mais pour provoquer un mouvement d'idées comme celui qui se produisit à son occasion et en son nom, il fallait un esprit supérieur et Manzoni le fut certainement.

Pendant que l'école classique faisait en Lombardie ses dernières preuves contre le romantisme triomphant et que Manzoni, comme on l'a vu, ravivait dans la poésie le sentiment religieux, un génie puissant grandissait solitaire, dans une petite ville des Marches, loin de toute querelle d'école et de parti, occupé à étudier l'antiquité, particulièrement l'anti-

quité grecque, et à s'en approprier les formes claires et magnifiques : *Giacomo Léopardi.*

Né à Recanati du comte Monaldo et d'Adélaïde des Antici, il eut pour premiers et uniques maîtres, Giuseppe Torrès jésuite mexicain, et Sébastiano Sanchini. Tous deux déclarèrent n'avoir plus rien à enseigner au remarquable enfant, avant même qu'il eût atteint l'âge de 14 ans. Le comte Monaldo, sans être aucunement exempt des préjugés du temps, aimait l'étude, et il classa et enrichit sa bibliothèque familiale, l'ouvrant à ses enfants à ses amis, à ses concitoyens (*filiis*, *amicis, civibus*), inscription qu'il fit graver à la porte d'entrée. En se confinant dans cette bibliothèque l'enfant chétif et délicat y perdit sa santé. De telle sorte que sa vue s'affaiblit, sa taille dévia, et atteint d'infirmités et de souffrances de tous genres, il mourut prématurément n'ayant pas connu la jeunesse. La philologie fut l'objet de ses premières études, et il l'approfondit bientôt de manière à provoquer l'étonnement des érudits italiens et étrangers. Dans la progression de ses études et l'aggravation de ses infirmités, croissait en même temps chez lui ce scepticisme désespéré, marque caractéristique de son œuvre de poète et de penseur. De là s'explique qu'il résista aux désirs de sa famille qui par inclination naturelle, et voyant sa difformité et sa chétive santé, cherchait à le persuader d'entrer dans les ordres. Mais d'autres idées se présentaient à l'esprit du jeune savant ! Voir le monde qu'il ne connaissait que par ses lectures nombreuses ; s'entretenir avec les érudits qui admiraient sa science philologique ; sortir du *sauvage*

pays natal où il se trouvait presque étranger et qui n'était pas fait pour le comprendre; échapper au nombreux personnel de la maison où son esprit et son cœur se trouvaient tyrannisés par des maîtres luttant à l'envi à qui dirait le plus d'absurdités, suivant ce qu'il écrivit lui-même à Pietro Giordani qui alla le voir en 1818 après avoir entretenu une amicale correspondance avec lui. Giordani n'était pas en odeur de sainteté, et Léopardi inclinait peut-être déjà vers cette amère doctrine du doute où il entra si désespérément au cours des années. Ses parents ne virent donc pas de bon œil cette liaison et on inculpa même, à tort, Giordani des idées de désespérance du jeune homme. Les soupçons furent tels qu'on organisa une sorte de tribunal domestique pour intercepter ses lettres. Aussi essaya-t-il de s'y soustraire, ainsi qu'il l'écrivit encore à Giordani, et il combina un projet de fuite qui se découvrit et manqua. Enfin, après bien des tribulations il obtint l'autorisation si désirée d'aller à Rome. Mais trop tard! Ce voyage accordé quelques années plus tôt, aurait peut-être rétabli les forces et l'esprit du jeune malade. Mais sa santé était désormais ruinée, et cinq mois après il revenait à Recanati l'esprit plus abattu, plus découragé et désolé que jamais, rapportant de plus une cruelle désillusion. En 1825 il accepta les offres d'un libraire milanais, Antonio Fortunato Stella, qui le chargeait de certaines publications classiques. Il partit en juillet, s'arrêta un mois à Bologne, et ce séjour compta comme l'une des meilleures périodes de sa vie. A Milan, se trouvant moins bien, il revint à Bologne où il resta d'octobre 1825 à novembre de l'année suivante. De retour à Recanati

il y séjourna jusqu'en 1827, puis repartit pour Bologne et Florence. Là et à Pise il passa sinon d'heureux jours, du moins des jours moins pénibles, car il trouva un adoucissement à ses souffrances dans la douceur du climat et le charme de la nature, dans la suave pureté du langage, les habitudes aimables, la fréquentation d'hommes éminents tels que Capponi, Colletta, Gian Pietro Vieusseux qui avait fondé *l'Antologia* dans le but de soutenir et répandre les doctrines romantiques déjà défendues par le *Conciliatore* pendant le peu de temps où il fut toléré sous la domination autrichienne. En juin, à Recanati, ses douleurs physiques et morales le ressaisirent plus cruellement. Il repartit pour la Toscane en 1830, et ses amis sur le conseil de Colletta, lui remirent une édition complète de ses œuvres, déguisant ainsi le secours pécuniaire qui pourvoyait à ses besoins. Mais sa santé déclinait rapidement. Presque à toute extrémité pendant l'été de 1831 il essaya de nouveau du climat de Rome. Il revoit Florence où, accueilli par des témoignages sympathiques et flatteurs, il est nommé membre de la Crusca. De là, se rendant à Naples dont le climat lui était conseillé, il s'établit chez son ami Antonio Ranieri qui lui prêta une assistance dévouée. Mais l'air salubre de ces lieux enchanteurs n'apporta plus son action bienfaisante sur sa santé détruite. Au printemps de l'année 1837 le choléra sévissant à Naples, Léopardi se proposa, s'il échappait au fléau, d'aller revoir les siens à Recanati. Mais son état empira, et il expira le 14 juin, après une vie de 39 années, *infiniment malheureuse et cruelle*, comme il l'écrivait lui-même avec désespoir.

Tant que le jeune Léopardi (que Giordani qualifiait d'héroïque lorsque dans sa famille et dans son pays on ne l'appelait jamais que *ragazzo*[1]), se contenta de compulser les manuscrits, d'annoter, commenter ou traduire des auteurs oubliés comme Porphyre, Ælius, Aristide, Hermogène, Dion Chrysostome, Fronton, d'écrire des commentaires *Sur la vie et les œuvres de certains rhéteurs du second siècle*, ou de réunir une *collection de fragments de cinquante Pères,* cela ne déplut point au comte Monaldo qui parut s'en amuser et crut pouvoir dormir tranquille quant à la voie littéraire de son fils aîné. Cette confiance se trouva même fortifiée peu après, par un nouveau travail de *l'enfant* prodige : *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi,* et par le *disegno degli Inni cristiani.*

Après avoir usé sa santé et sa vue en des études philologiques approfondies, et compris que *son esprit s'était formé et mûri*, le jeune Léopardi voulut voir si la *nature l'appelait vers autre chose* et il s'adonna à la poésie. *Depuis que j'ai commencé à connaître le beau, j'ai senti que cet empressement à traduire, et ce désir ardent de faire mien ce que je lis, m'ont été donnés par les poètes; et que de la nature et des passions je tiens l'irrésistible désir de composer.* C'est ce qu'il écrivait à Giordani en 1817. Il s'essaya en effet dans une traduction de l'*Odyssée*, et ce ne fut point en vain qu'il explora les vastes domaines de l'érudition. Bientôt la puissance de son esprit se révéla dans l'art lorsque l'amour

1. Enfant.

aux ailes de feu enflamma son âme tendre, pour la femme, pour la patrie. Et du jeune homme transfiguré à peine âgé de vingt ans, naissent ces chants passionnés : *L'appressamento della morte, All' Italia, Per il monumento di Dante.*

Le sentiment patriotique avait été inspiré à Léopardi par les Grecs et les Latins, mais non par sa famille, ni même par ce qu'il put connaître des malheurs de l'Italie. Ce sentiment classique puisé dans les hymnes patriotiques de Simonide et de Tyrtée, lui dicta sa fameuse canzone lorsque son regard eut pénétré un instant, et par hasard sans doute, dans les ténèbres de la réaction fort épaisses à ce moment (1818).

De Sanctis a diminué la valeur de ce premier chant de Léopardi, cherchant à démontrer qu'il n'était guère qu'un simple exercice de rhétorique. Le jugement est peut-être sévère car cette rhétorique ne pouvait pas n'y pas être, si l'on tient compte des conditions et des traditions de la poésie nationale à cette époque, de l'âge du poète, de son état d'esprit et de son sentiment de la patrie, qu'il ne tenait pas directement du monde réel mais du reflet des souvenirs d'un monde passé, cependant toujours immortel et brillant à travers la lumière de l'art.

La canzone *Sur le monument de Dante* publiée en même temps que celle *A l'Italie*, se marque d'une note plus vive et plus passionnée, mais n'est pas moins enveloppée du tour classique de nos vieilles chansons héroïques. Dans cette dernière cependant, l'imagination le transporte, avec plus d'actualité, non plus aux Thermopiles, mais à la Bérésina où

« Morian per le rutene
Squallide spiaggie, ahi d'altra morte degni,
Gl' Itali prodi [1] ».

Léopardi commence à se révéler véritablement dans la chanson *A Angelo Maj*. De la noble et gracieuse simplicité du vers se dégage un souffle calme de grandeur qui ravit. Parlant du Tasse :

« Cantor vago dell'arme e degli amori [2] »,

il regrette les donjons, les dames, les chevaliers, les jardins, les palais qui en récréant l'esprit par d'*agréables chimères*, l'empêchent de

« Veder che tutto è vano altro che il duolo [3]. »

Et il se demande ce qui reste, *maintenant que de leur fraîcheur les choses sont dépouillées.*

Or poi che il verde
E spogliato alle cose?

Et dans *Primavera* la même idée ramène Léopardi à chanter les fables antiques, quand les fleurs, les sources et les bois avaient une âme et un sens. Des *fole* (inventions) de l'Arioste, à l'amour fervent de Torquato et à la mâle énergie du *fier Allobroge*, il en vient à regretter une *vie moins malheureuse* et des hommes dignes *d'un autre temps et d'un autre sol.*

La pensée de réveiller dans les esprits le souvenir des grands hommes d'une époque, est constante chez notre poète : *réveille les morts puisque les vivants*

1. Dans les mornes régions ruthènes périssent, hélas, les vaillants Italiens dignes d'une autre mort.
2. Ce poète charmant de la guerre et de l'amour.
3. Voir que tout est vain, hormis la douleur.

dorment. Il interpelle ainsi le courageux Maj, voulant que d'illustres exemples secouent son *siècle de fange* pour le préparer à de nobles actions, ou l'amener à s'apercevoir de sa honte. C'est un peu dans le même sens qu'il compose pour sa sœur Pauline qui devait se marier, un très beau chant n'ayant rien de l'habituel épithalame arcadique, mais où il la réconforte par de sages avis, et où il chante l'amour et la beauté, non d'une manière langoureuse et idyllique, mais parce que l'un incite aux *belles actions*, et que l'autre commande aux *nobles sentiments*. Et il se reporte en imagination vers les vaillantes femmes de Sparte, à la mort tragique de Virginie par laquelle

> ... l'eterna Roma
> in duri ozi sepolta
> Femmineo fato avviva un' altra volta [1].

De même pour le *garzon bennato* victorieux au jeu de paume, il dirige sa pensée vers un but élevé et vers l'Italie, l'engageant si elle s'oublie et tombe toujours plus bas, à mourir avec elle :

> Alla Patria infelice o buon garzone,
> Sopravviver ti doglia.

Mais ayant perdu bientôt tout espoir dans les destinées de son pays, il lance un dernier cri dans *Brutus le jeune*, lorsque les courageux patriotes furent enfermés dans les prisons du Spielberg à la suite des mouvements réprimés de 1821. Ugo Foscolo, après avoir perdu à la fois son pays et son amour, fit entendre

1. Rome éternelle, ensevelie dans son honteux repos, est ranimée une fois encore par le sacrifice d'une femme.

aussi dans « Jacques Ortis » la plus poignante de ses élégies. Léopardi semblable en cela à Foscolo, croyant le sacrifice de sa patrie consommé et toute voie fermée à l'espérance, scella son testament politique par un chant au dernier défenseur de la patrie romaine. Et de même que dans les sanglots de Jacques Ortis méditant son suicide, palpite l'âme ardente de Foscolo, de même dans les paroles suprêmes de Brutus *déjà résolu à mourir*, s'annonce le découragement de Léopardi, désenchanté de tout, trompé dans ses plus chères affections, mécontent des hommes, vaincu par la nature et désormais persuadé de ce néant qu'avec une douleur inquiète il interroge, scrute et maudit.

Mais d'où vint chez Léopardi ce scepticisme poignant? L'argument le plus ordinairement apporté pour répondre à cette embarrassante question, est celui des souffrances qui l'accablèrent pendant sa courte existence, ce qui ne concorde pas avec les paroles plus explicites du poète lui-même. On en accusa son intimité avec Giordani. Un biographe français, Leclerq, en rejeta poétiquement la cause sur ses études, sur le goût infiniment délicat que les grands modèles de l'antiquité avaient entretenu en lui, sur le mirage qui lui représentait la société gréco-romaine comme plus heureuse que la nôtre. On avança d'autres arguments plus spécieux encore, et il faut reconnaître que dans chacun il y a du vrai, et que chacune de ces raisons a contribué plus ou moins à foncer la couleur des pensées de l'écrivain, déjà mélancoliques et sombres en elles-mêmes. Mais il y a autre chose. « *Le monde de Léopardi* (écrivait dans la *Critica*

moderna Gaetano Trezza), *si mal compris et si calomnié, n'est pas un phénomène sorti du cerveau malade du poète, mais il représente l'état psychologique de son temps.* » Et il avait dit d'abord : « *On se méprendrait sur Léopardi si l'on attribuait son scepticisme aux souffrances qu'il endura, et si l'on croyait qu'il fut le cri solitaire et douloureux d'un cœur blessé, tandis qu'il est la protestation cruelle de l'âme humaine révoltée.* »

Et dans le raisonnement de Trezza il y a aussi beaucoup de vrai, car le scepticisme léopardien ne pouvait pas ne pas provenir en grande partie, de l'état intellectuel et moral de son temps. Enfant de son siècle Léopardi sentit, lui aussi, le souffle des idées que les encyclopédistes et les philosophes français avaient étudiées et propagées. Les deux courants opposés qui entraînaient l'esprit moderne, commençaient précisément à se manifester fortement chez nous au début de ce siècle, l'un aboutissant à Manzoni l'heureux poète de la foi, l'autre à Léopardi, le très infortuné poète du doute [1].

La sensibilité délicate de son cœur désireux d'amour, alors que l'amour ne sourit qu'à *des dehors sédui-*

1. On ne peut passer sous silence les récentes études de Giuseppe Sergi, de M. L. Patrizzi, et de Cesare Lombroso qui, se basant sur des recherches et des causes purement physiologiques, assurent que dans Léopardi se rencontraient tous les cararactères de la *dégénérescence* au sens *pathologique.* Cette doctrine de la *psychopathie* léopardienne est admise aussi dans une certaine mesure par des hommes de lettres comme Graf (*cfr. Foscolo, Manzoni, Léopardi,* Turin, Loescher, 1898), mais elle est combattue par d'autres, avec plus de sentiment il est vrai, que de sérieuses raisons. Quelles que soient les causes physiologiques et pathologiques du pessimisme léopardien, nous ne devons ici en considérer que la manifestation littéraire.

sants, est certainement une des causes psychologiques, et non la moindre, du scepticisme et du malheur de Léopardi. *L'ultimo canto di Saffo* est la protestation de son âme humiliée d'être emprisonnée sous une *enveloppe indigne*. « Belle est la terre, beau est le ciel, mais la poétesse de Lesbos n'a

« ... di codesta
Infinita beltà parte nessuna [1] »,

et c'est en vain que la triste amante méprisée la désire et l'envie. Dans ses lettres et dans ses vers le poète fait parfois allusion au dédain dont il était ou se croyait l'objet, à cause de la difformité de son corps. Il reproche à la nature qui lui donna un cœur fait pour aimer, de lui avoir refusé la beauté qui l'eût fait aimer

per virili imprese
Per dotta lira o canto,
Virtù non luce in disadorno ammanto [2].

Cette soif d'amour et cette humiliation devaient torturer le poète puisqu'il put en un moment d'illusion cruelle s'imaginer avec bonheur, arrivé au terme de sa vie pour demander et obtenir en cette heure solennelle ce qu'autrement il n'eût jamais obtenu! Cette illusion, il la décrit dans *Consalvo*, où le triste spectacle de la mort par quoi commence ce chant, se dissipe peu à peu et se change en une extase divine lorsqu'Elvire vaincue par la *pitié de son ardente passion*, accorde au mourant l'ineffable don de ses

1. De cette infinie beauté aucune part.
2. Le génie chez l'amant disgracié, ne brille ni par de mâles exploits, ni par une lyre savante, ni par ses chants!

baisers. Alors Consalvo n'est plus le sceptique blasphémateur du destin ; il ne se plaint plus d'être né ; il n'a pas vécu en vain et trouve son sort heureux :

> Lice, lice al mortal, non è già sogno,
> Come stimai gran tempo, ahi lice in terra
> Provar felicità [2].

Mais le poète vit disparaître l'un après l'autre tous les objets de son amour. Longtemps il en garda l'image gravée dans son cœur et ne cessa de leur consacrer ses pensées et ses chants. Pendant ses promenades solitaires ces souvenirs chers peuplaient son imagination d'exquises visions. Il sentait alors l'apaisement, et en face de la solennelle majesté de la grande nature, sa pensée s'égarait doucement dans l'espace infini.

Dans cet état d'esprit le poète écrivait ses plus beaux chants, celui tout particulièrement beau, *A Silvia*. Il la voit toujours, telle qu'il avait coutume de la contempler dans la réalité, à la fenêtre de sa petite chambre, et il la représente telle qu'il la voyait. Il semble qu'on l'entend chanter, et qu'on voit ses mains habiles courir sur le métier. On éprouve le ravissement qu'éprouvait le poète lui-même et qu'il sut si bien faire passer dans ses strophes :

> Mirava il ciel sereno,
> Le vie dorate e gli orti.
> E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
> Lingua mortal non dice
> Quel ch' io sentivo in seno.

1. Le mortel peut, oui, il peut — ce n'est pas un songe comme je l'ai longtemps cru, — ah ! il peut éprouver le bonheur sur la terre.

Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia[1]. .

Revenu peu après à Recanati, étreint par d'anciennes et de nouvelles souffrances, le poète en une triste effusion, rappelle ses sentiments dans les *Ricordanze*. Léopardi est tout entier dans cette poésie, avec ses espérances et ses aspirations juvéniles, ses déceptions et ses chagrins, ses mépris et ses souvenirs, avec son amour. Et l'art du vers est d'autant plus admirable qu'il se révèle moins dans cette franche et délicieuse simplicité.

Mais Nérine et Sylvie s'effacèrent rapidement, à l'apparition du *réel*, de ce réel, *bourreau perpétuel* du pauvre Léopardi, de ce *néant* que tristement il interroge et accuse. Lui qui ne peut agir ni rester calme devant le grand mystère de la vie, il le sonde de tous côtés avec l'acuité de ses raisonnements, et s'il aboutit à quelque triste conclusion il se désespère et se demande à quoi sert la connaissance et l'intelligence, la raison et l'être. Il envie le temps qui sait la cause des choses, et voudrait être comme le passereau qui n'a souci de rien, voit sans observer, ne se réjouit ni ne se plaint, chante et meurt, ignorant de toutes choses. *Pour moi la vie est un malheur*. Voilà la suprême conclusion à laquelle se ramènent toutes les lamentations de Léopardi et à laquelle tout conspire à l'entraîner. S'il est une satisfaction pourtant, c'est de *sortir de la souffrance*, un bonheur, c'est la mort qui *de toute douleur guérit*. A ces idées,

1. Je voyais le ciel bleu, les sentiers dorés, les jardins. D'un côté la mer dans le lointain, de l'autre la montagne. Nulle langue humaine ne dira ce que je sentais en moi; quelles pensées douces, quelles espérances, quelles harmonies! oh! ma Silvia...

qu'avive souvent le sentiment ardent de l'amour, s'inspirent la plupart de ses chants : *La vita solitaria*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il passero solitario*, *Il canto notturno d'un pastore errante nell Asia*, *Amore e Morte* et tant d'autres. Dans la vie solitaire, première note de cette gamme ascendante, il se déclare *content tant qu'il lui restera assez de vie et de souffle pour gémir*, et dans *Amour* et *Mort*, la dernière, il termine en désirant la belle Mort, et en attendant avec sérénité le jour,

> Ch' ei pieghi addormentato il volto.
> Nel *suo* virgineo seno [1].

L'ironie cruelle du pessimisme léopardien se manifeste davantage encore dans ses derniers chants : la *Palinodia* et la *Ginestra*. La Palinodie est une des plus sombres pages de la philosophie de Leopardi qui, avec une raillerie peu généreuse, ne craint pas de blâmer les hommes dans leur effort pour aider leur destin, tout en les plaignant comme frères d'infortune. Et cette idée est vaguement esquissée dans la *Ginestra* [2]. « Ici, où la fleur solitaire disperse ses buissons odorants, se dressaient d'orgueilleuses cités ensevelies avec leurs habitants sous la lave brûlante du *redoutable mont exterminateur*, *le Vésuve*. Qu'ils viennent ici ceux qui ont coutume de vanter nos *magnifiques destins en progrès*, et qu'ils voient combien peu se soucie de nous la marâtre nature qui d'un simple mouvement peut nous anéantir. Fou est celui qui parle de bonheur et se repaît d'un orgueil malsain. Celui qui sous la misérable enve-

1. Qui sur son sein virginal, inclinera son visage endormi.
2. Le Genêt.

loppe d'un corps infirme possède un cœur généreux, se méprise lui même; il s'en prend à celle qui est vraiment coupable, la nature, et il étreint dans un amour fraternel tous les hommes ligués avec lui dans la guerre commune. Notre genre humain aime à se croire le maître et le but de l'univers et pourtant il voit que dans le grand tout il est moins qu'un atome, et que les choses sont maîtresses de lui; il dédaigne de s'avouer esclave de la mort et cependant ses œuvres, ses empires, ses idiomes, disparaissent dans une perpétuelle évolution; seule la nature reste, toujours jeune et vraiment éternelle. La modeste petite fleur, pas beaucoup plus fragile que l'homme, tombera elle aussi au premier heurt, mais plus sage que lui, elle ne demande pas grâce lâchement, et prête à mourir, n'a pas l'audace de se dire immortelle. »

Comme on le voit, la *Ginestra* donne occasion et prétexte à la poésie dont le sujet réel est toujours le même. Seulement, au lieu du ton habituellement plaintif, une ironie profonde, plus affreuse dans son calme douloureux, guide toute la poésie.

Ce qui fait l'importance et la valeur incontestable de la poésie léopardienne quant à l'idée, c'est d'avoir exprimé pour la première fois avec autant de force, une des plus évidentes et modernes tendances de l'âme humaine. Cette lutte affreuse du doute, ce cri déchirant par lequel le poète exprime sa douleur, ces vraies *lacrymæ rerum* que répand un esprit puissant et malheureux qui ressent et réunit en lui toutes les souffrances humaines de l'être, donnent aux chants léopardiens quant au fond, une complète universalité. Quant à la forme, passant sur

ses premiers écrits où l'on remarque des périodes conduites avec un certain artifice et une certaine recherche de phrases, il arriva bientôt à une manière toute personnelle et nouvelle dans notre art. Épris des Grecs, il en tira pour son style, la chaleur, la simplicité limpide et une correction qui n'a pas d'égale dans notre poésie lyrique. Il ne cherche pas d'effets d'opposition, n'emploie pas de métaphores, et répudie les figures de rhétorique. La pureté de la langue est merveilleuse chez lui ainsi que la propriété incisive de l'expression, où la recherche la plus subtile ne trouverait pas une seule tache. Pour les qualités de style il est donc l'un des plus parfaits de nos poètes modernes. Comme pour l'idée et pour la forme il a pour le rythme une manière à lui, car il interrompt la tradition de la métrique qui, à partir de Chiabrera (premier rénovateur des vers lyriques au XVII[e] siècle) en passant par Parini, Savioli, Monti et Foscolo, avait donné les strophes harmonieuses et vraiment lyriques de Manzoni. Lui, au contraire, après avoir quelque peu ravivé dans ses premiers essais la canzone politique et morale de Pétrarque, négligea tous les éléments de forme de l'ancienne et de la nouvelle poésie lyrique, préférant les mètres libres des odes de Guidi où il y a pas égalité de strophes, ni ordre symétrique des vers, ni correspondance forcée des rimes. Ce procédé libre et large, gardé par Leopardi dans bon nombre de ses compositions (*le Chant nocturne d'un pasteur errant en Asie,* la *Ginestra*, etc.,), s'adapte très bien à ce vague assombri de la pensée et du sentiment, à ce raisonnement à froid qui constitue un fond gnomique et élégiaque plutôt que vraiment lyrique.

Dans Léopardi on ne peut séparer l'étude de la poésie de celle de la prose, car si la forme change, l'idée et le sujet sont toujours les mêmes. Étant posé ce principe cruel que le malheur est l'héritage fatal et perpétuel du genre humain, il cherche à faire ressortir sa terrible vérité avec une admirable variété d'inventions et un calme qui glace et effraie. Dans ses poésies l'ironie n'existe pas ou se voit peu, c'est la souffrance aiguë de l'âme et le cri du désespoir. Mais dans la prose, Léopardi procède paisible et calme, comme s'il raisonnait de choses qui ne le touchent pas. Et avec une ironie qui pénètre et donne le frisson, il sourit froidement de la sotte naïveté de celui qui s'imagine que la vie a un sens, et n'est pas sans charme. Dans ses dialogues, soit qu'il fasse parler d'abstraites personnifications, comme la *Moda* et la *Morte*, soit qu'il prête ses idées à des personnages historiques tels que Colomb, le Tasse, Copernic, son but est toujours celui-ci : montrer l'inutilité insensée des efforts des hommes pour améliorer leur sort; ressasser l'idée lugubre du malheur nécessaire, inévitable et perpétuel de l'humanité. Le dialogue entre *Malambruno* et *Farfarello* en est l'expression la plus simple et la plus évidente :

... FARFARELLO. — Enfin que me demandes-tu?

MALAMBRUNO. — Rends-moi heureux pendant quelque temps.

FARFARELLO. — Je ne le puis.

MALAMBRUNO. — Comment ne le peux-tu?

FARFARELLO. — Je te jure, en conscience, que je ne le puis.

MALAMBRUNO. — En conscience de bon démon?

Farfarello. — Certainement, sache qu'il en est pour les démons comme pour les hommes.

... Malambruno. — Retourne donc au diable et que Belzébuth vienne en personne.

Farfarello. — Que Belzébuth vienne lui-même avec toute la *Giudecca* et toutes les *Bolge*, il ne pourra te rendre heureux pas plus que je ne l'ai pu moi-même.

Malambruno. — Pas même pour un seul moment?

Farfarello. — Ce qui est possible pour un moment, pour la moitié d'un moment, pour la millième partie d'un moment, le serait pour toute la vie.

Malambruno. — Mais si tu ne peux me rendre heureux en aucune manière, te sens-tu au moins le pouvoir de m'affranchir du malheur?

Farfarello. — Si tu peux ne pas t'aimer souverainement.

Malambruno. — Cela je le pourrai après ma mort... Si bien que de la naissance à la mort notre malheur ne peut cesser, même l'espace d'un moment?

Farfarelo. — Si. Il cesse tant que vous dormez sans rêver, ou que vous dure un évanouissement, ou toute autre cause qui interrompt l'usage des sens.

Malambruno. — Jamais alors tant que nous sentons notre propre vie?

Farfarello. — Non jamais.

Malambbuno. — De manière qu'en résumé, mieux vaut ne pas vivre que vivre.

Farfarello. — Si l'absence du malheur est préférable au malheur, simplement.

Malambruno. — Alors?

FARFARELLO. — Alors si tu es d'avis de me donner ton âme avant le temps je suis là pour l'emporter.

De belles et fines observations, mais toujours enveloppées du même pessimisme, se trouvent dans les *Pensieri* et dans les *Detti memorabili de Filippo Ottonieri. Parini ovvero della gloria* est un petit ouvrage plein de bonnes idées esthétiques et critiques jetées sur le fond de l'habituel pessimisme avec lequel l'auteur présente tout, sous l'aspect le plus sombre.

En général, dans la prose de Leopardi, on trouve une grande pureté de langue sans recherche, de la clarté dans l'expression, de la dignité et de la rapidité dans l'allure, de la familiarité sans négligence, de l'élégance sans artifice, une égalité parfaite. Ces qualités placent les *Operetti morali* parmi les meilleurs modèles de la prose italienne. Cependant l'idée fixe de l'auteur donne une certaine monotonie à ses écrits en prose auxquels les finesses des inventions et du style n'apportent point une variété suffisante. Car le sujet fondamental est toujours le même, la conclusion toujours la même, et le raisonnement, par une sorte d'habitude, se poursuit souvent aussi de la même manière. Et de la nature des pensées se dégage naturellement une certaine mélancolie qui rend moins agréable cette prose si délicate. Il n'en est pas ainsi, par exemple, dans les dialogues de Lucien avec lesquels les *Dialoghi* de Léopardi pourraient sur certains points, avoir quelque ressemblance.

Le dialogue moral ou philosophique des anciens et de leurs imitateurs du XVIe siècle, se déroule entre interlocuteurs qui furent des personnages connus, ou

du moins qui en portèrent les noms. La discussion a donc un fond de vraisemblance et de naturel quand aucun élément fantaisiste n'intervient pour remplir la scène, colorer le discours, piquer la curiosité. Et on le comprend. Le dialogue classique est calme et sentencieux. La nouveauté, l'intérêt, l'effet, résident dans l'argumentation, dans la conclusion, lesquelles varient dans chaque dialogue parce que chaque dialogue a un sujet différent. Il n'en est pas ainsi chez Léopardi. Le pessimisme de l'écrivain met autour de son esprit une barrière ferme l'empêchant de comprendre la généralité des éléments qui constituent la vie, et d'avoir de celle-ci une intuition précise et complète. L'idée de la vie prend, dans la pensée de Léopardi, des formes rigides et exclusives, se colore de nuances sombres et monotones, et en dissimulant et dédaignant pour ainsi dire, la multiple relativité des aspects que présentent les choses, se maintient immuablement fixée et enfermée en un postulat : le malheur inévitable de la vie, *l'infinie vanité de tout*. Cette *unilatéralité*, si je puis m'exprimer ainsi, du concetto moral de Léopardi, n'était point faite pour apporter de la variété et du mouvement à une série de dialogues où des personnages quelconques se seraient entretenus suivant les habituels procédés. Supposons que Léopardi ait mis en scène certains de ses amis, Giordani, Colletta ou quelque autre, à l'exemple de Platon, de Cicéron, de Bembo, du Tasse et autres dialogistes moraux; n'eut-il pas épuisé, en un ou deux dialogues, tous les arguments avec lesquels il aurait cherché à en venir à sa conclusion fatale? Et s'il ne s'était pas fait lui-même l'interlocu-

teur dans ses dialogues, à qui eut-il pu raisonnablement attribuer, parmi ses parents ou ses amis, ou même parmi des personnages historiques d'autres âges, des idées et des raisonnements qu'il croyait siens, plus peut-être qu'ils ne l'étaient, mais qui en Italie n'étaient alors professés ouvertement par qui que ce soit? Il semble donc, d'après cela, que l'utilité et même la nécessité esthétique de l'élément imaginaire sur lequel il plut à Léopardi de développer ses dialogues, est rendue évidente. Si le mot *nécessité* paraît trop absolu, personne ne contestera qu'il est la raison ou l'explication du fait.

Léopardi tire de ces inventions un parti extraordinaire et curieux, et des effets artistiques pleins d'intérêt. Intérêt au rebours de celui qu'offrent généralement ces sortes d'écrits. L'intérêt, dans ceux-là, est de savoir quels raisonnements se soutiendront et quelles conclusions s'affirmeront chez les interlocuteurs ordinaires ou généraux. Ici au contraire, c'est de voir comment des interlocuteurs étranges et jamais entendus, souvent très loin des réalités de la vie et de l'histoire, partant de circonstances bizarres et imaginaires, nous amèneront dans le cercle des habituels raisonnements et aboutiront à l'habituelle conclusion. Et l'effet esthétique ajoutant de l'intérêt, en supprimant la monotonie qui serait immanquable avec des personnages ordinaires tenant le même discours, si varié qu'il soit dans la manière et dans la forme, l'invention devient alors évidemment favorable au dessein de l'auteur, qui est de montrer comment, par toute voie quel que soit le point de départ, on arrivera toujours au même résultat. Voyez, semble-t-il dire, si n'importe quelle forme de la vie,

quelle époque de l'histoire, quel point de l'univers n'est une preuve de plus de ce que j'affirme. Et il cherche en imagination quels personnages, quelles figures fantastiques, quels objets se prêteront le mieux à ses raisonnements. Il les saisit et les caresse, et tend autour d'eux les pièges insidieux de sa sombre doctrine en un geste d'indifférence apparent et d'amer découragement. Par cette variété et cette singularité d'invention la monotonie du sujet est de beaucoup atténuée.

Le caractère de certains interlocuteurs (Farfarello, Folletto, le Gnome, les Momies, le Vendeur d'almanachs) et l'attitude de certains autres (Hercule, Atlas, le soleil, la lune, la terre, la nature) ont en eux un je ne sais quoi de grotesque et de comique parfois, d'où jaillit un mouvement étrange et vivant, en contraste avec le sérieux du sujet et l'âpreté du discours, et qui n'est pas toujours réprimé. Certainement dans l'ensemble, la prose léopardienne est plutôt grave et sévère. Tristan parle comme il sied à son nom. Sans compter que la parfaite correction, l'égalité et la régularité du style, sont des qualités qui si excellentes et si appréciables qu'elles soient en elles-mêmes, ne font que rendre plus apparente la triste monotonie du sujet discuté. A tort aussi, la cause de cette tristesse fut mise sur le style de Léopardi qu'on eût voulu, ou plus inégal, ou plus orné, ou plus vif. La vérité, c'est que les dialogues philosophiques et moraux, à part les grecs peut-être, ne sont des écrits gais ou agréables, et si nous voulons être sincères, nous trouvons plutôt lourds la plupart de nos solennels dialogistes latins et italiens. Et la chose s'explique. La forme dialogique rappelle aussi-

tôt à l'esprit la vivacité et le mouvement du dialogue représentatif, et la comparaison est toute au désavantage du dialogue philosophique qui répond à des coutumes sociales et intellectuelles d'autres temps, et est par sa nature très éloigné du genre comique de l'autre. En lisant les dialogues léopardiens, mettons donc sur le compte de la composition la tristesse de l'argument, en regrettant qu'ils ne soient pas plus animés, ou seulement moins graves et moins lourds, mais en pensant que Léopardi ne pouvait parler et écrire sur le malheur, sur la souffrance et sur la mort, avec le sourire aux lèvres.

Moins réfléchie, en quelque sorte, est la prose de l'*épistolario*, car écrite sous l'impression immédiate des faits et des circonstances qui la dictaient à mesure, elle est ainsi plus animée et plus colorée. Comme celles du Tasse, les lettres de Léopardi révèlent les déchirements intimes de l'âme et sont le document principal et le plus sincère de sa vie intérieure, mais elles sont plus appréciés que celles-là par les qualités de la langue et du style. Presque aussi limpides et charmantes que celles de Caro, elles leur sont de beaucoup supérieures par la sincérité, l'émotion et la chaleur du sentiment. En un mot, si l'*épistolario* léopardien n'est pas considéré comme supérieur à n'importe quel autre de notre littérature, on ne peut toutefois affirmer qu'il soit inférieur à aucun.

Autour de Manzoni qui très vite se révéla supérieur, et se tut lorsque la pleine maturité de son génie semblait promettre à l'Italie dans l'attente, des œuvres toujours plus parfaites, se groupe une foule

de poètes, tous défenseurs et apôtres fervents du romantisme. Ballades, romans, cantiques, nouvelles, devinrent à la mode, et *Silvio Pellico, Giovanni Torti, Luigi Carrer, Bartolomeo Sestini, Tommaso Grossi, Cesare Cantú* et bien d'autres, en écrivirent dans un but purement littéraire. Grossi estima qu'il fallait refaire le poème des croisades pour l'adapter aux principes du romantisme et composa les *Lombards à la première croisade,* avec de beaux vers et de belles octaves, mais où manque l'âme qui rend immortel le poème du Tasse. *Carlo Porta* de Milan (1776-1831), ami de Grossi, illustra son dialecte par une spontanéité, une finesse de satire populaire pouvant rivaliser avec la satire aristocratique de Parini, et l'emporter sur les poètes dialectaux italiens, y compris le sicilien *Giovanni Meli* (1740-1815), qui mit une telle délicatesse dans ses idylles, qu'on l'appela l'Anacréon sicilien et le nouveau Théocrite.

La satire de *Porta* saisit dans sa pleine objectivité la vie bourgeoise de Milan à cette époque, et en reproduit les types les plus singuliers avec une fraîcheur de tons et un relief remarquables. *El desgrazi de Giovannin Bongee, La nomina del Capellan, Le olter desgrazi de Giovannin Bongee, El lament del Marchionn di gamb avert, La Preghiera* (1), sont les chefs-d'œuvre du genre, auxquels la poésie savante n'a pas grand chose à opposer avec avantage. Mais Porta qui se plut en bon romantique, à plaisanter les classiques, particulièrement Giordani (abaà Giovan), et en bon milanais à critiquer parfois les

(1) *Les chagrins de Jean Bongé, Le choix du chapelain, Les autres chagrins de Jean Bongé, La plainte de Melchior aux jambes ouvertes, La prière.*

Français et les Allemands qui agissaient en maîtres, n'eut pas l'âme d'un patriote et ne se mêla point à la lutte sainte que la littérature soutenait alors pour la liberté. Combien plus magnanime, bien que moins bon poète, fut *Angelo Brofferio* (de Turin), qui contribua par ses chansons piémontaises devenues très populaires dans la région, à maintenir l'ardeur du sentiment national! Et pendant que Porta, pour qu'on ne le soupçonnât pas d'avoir écrit des poésies patriotiques, s'était laissé entraîner à publier certains sonnets regrettables, Brofferio supporta la prison et l'exil d'où il lança au peuple des strophes qui étaient autant d'étincelles prêtes à allumer le feu de la revanche. Certes il n'y a pas dans ces strophes le naturel et la finesse de celles de Porta. Beaucoup des chansons de Brofferio manquent d'originalité, étant imitées d'autres auteurs, notamment de Béranger. Mais nous, tout en admirant l'art pacifique du Milanais, nous devons louer avec amour et reconnaissance l'esprit généreux du piémontais.

La poésie parue entre 1821 et 1860 fut, pour la plus grande partie, inspirée par les sentiments de liberté qui préparaient l'affranchissement du pays; et les hommes les plus pacifiques tels que *Grossi* et *Pellico* se trouvèrent eux-mêmes entraînés dans ce courant de patriotisme. Le premier écrivit la *Prineide*; et les vers médiocres de la médiocre tragédie *Francesca da Rimini*, eussent seuls suffi au second pour lui procurer la popularité :

« Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse

Cui sacro sia dei cittadini il sangue?
Per te, per te, che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò se oltraggio
Ti moverà la invidia. E il più gentile
Terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, ô Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio.
E tutto quanto ho di più caro alberghi [1].

Mais pour activer la flamme de l'enthousiasme il fallait autre chose que l'anachronisme de ces mots ampoulés dans la bouche d'un chevalier féodal du XIIIe siècle. Il fallait le feu des strophes de *Berchet* et de *Mameli*, les vrais bardes de notre épique renaissance.

Giovanni Berchet naquit à Milan en 1783 et mourut en 1851 après une vie heureuse. Adonné aux études littéraires, il fut un des plus vaillants champions du romantisme.

L'amour de la liberté et de la patrie le rendit poète en lui dictant les *ballate*, les *Profughi di Parga* et ce petit poème si vivant, les *Fantasie*. Lorsqu'en 1831 éclatèrent les mouvements de Modène et de Bologne, le poète jeta aux cœurs enflammés ces strophes ardentes :

Su figli d'Italia! su in armi! coraggio!
Il suolo qui è nostro ; del nostro retaggio
Il turpe mercato finisce pei re;
Un popol diviso per sette destini,

1. Pourquoi mon épée s'est elle souillée de sang? Pour l'étranger, N'ai-je donc point une patrie pour qui le sang des citoyens soit sacré? Pour toi mon Italie, pour toi, dont les enfants sont des preux. je combattrai quand l'affront excitera ta colère. Ta poussière n'est-elle pas poussière de héros? A mes aïeux tu donnas la valeur et une patrie, et tu abrites tout ce que j'ai de plus cher.

In sette spezzato dà sette confini,
Si fonde in un solo, più servo non è.
Su Italia, su in armi! Venuto è il tuo dì!
Dei re congiurati la tresca finí[1].

De même *Goffredo Mameli* né à Genève en 1827 ou 1828, tombé sous les murs de Rome en 1848, fit entendre ce chant fatidique qui, répétons-le avec Giusti, *a soulevé et enivré tant de cœurs*.

Fratelli d'Italia
L'Italia s'è desta,
Dell' elmo di Scipio.
S'è cinta la testa.
Dov'è la vittoria?
Le porga la chioma
Chè schiava di Roma,
Iddio la creò
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte,
Italia chiamò.
Dall' Alpi a Sicilia
Dovunque è Legnano;
Ogni uom di Ferruccio
Ha il cuore e la mano :
I bimbi d'Italia
Si chiaman Balilla;
Il suon d'ogni squilla
I Vespri sonò[2].

1. Debout enfants de l'Italie! aux armes! Courage! Ce pays est à nous. De notre héritage le honteux marché est fini pour les rois. Le peuple divisé par sept destins et divisé en sept tronçons par sept frontières, se réunit en un seul et n'est plus asservi Debout Italie! aux armes! Ton jour est venu! Des rois conjurés l'intrigue est finie

2. Frères d'Italie! l'Italie s'est réveillée. Du casque de Scipion elle a ceint sa tête. — Que la victoire lui prête sa chevelure, car Dieu la créa esclave de Rome. Serrons nos rangs Soyons prêts à

A l'unisson des poètes nationaux du nord de l'Italie, chantaient ceux du Midi : *Alessandro Poerio* mort à Venise en 1848 en combattant les Autrichiens, *Giuseppina Guacci; Gabriele Rosetti* (1783-1854), qui mourut en Angleterre, composa en 1820 pour la constitution donnée à Naples, l'Hymne de la liberté avec une répétition métastasienne :

Di sacro genio arcano
Al soffio animatore
Divampa il chiuso ardore
Di Patria carità ;
E fugge omai nell'arme
La gioventù raccolta ;
Non sogno questa volta
Non sogno libertà.

En Angleterre où il était exilé, Rosetti s'adonna à la critique et à la poésie religieuse, écrivit le *Salterio* et le *Veggente in solitudine*, mais avec une telle bizarrerie d'images et une telle monotonie de style, que sa réputation en fut plutôt diminuée.

La poésie nationale en Toscane eut plus d'élévation dans la forme par l'œuvre de *Giovan Battista Niccolini* et de *Giuseppe Giusti*. Niccolini né en 1782 aux Bagni de S. Giuliano, mort à Florence en 1861, fut le seul après Foscolo et Léopardi, qui restât en partie fidèle aux traditions classiques. Sa réputation repose sur ses tragédies composées sous

mourir. Des Alpes à la Sicile, Legnano est partout. De Ferruccio chacun a le cœur et le bras. Les enfants de l'Italie s'appellent Ballila. Pour les Vêpres, de partout retentirent les cloches.

1. Au souffle vivifiant du saint et mystérieux génie, se réveille l'ardeur patriotique, et la jeunesse rassemblée court désormais aux armes. *Cette fois la liberté n'est plus un vain songe.*

l'inspiration de cet amour de la liberté qui enflamma à des degrés divers tous les poètes italiens modernes. Mais tandis que la plupart des romantiques mettaient leurs plus grandes espérances pour l'Italie dans la Papauté, Niccolini la combattait. On l'appela *néo-gibelin*, par opposition à ceux auxquels on avait donné le nom de *néo guelfes*. Dans sa première tragédie de sujet grec, *La Polissena,* le poète n'était point encore en complète possession de ses moyens. *Nabucco*, *Marco Foscarini, Arnaldo da Brescia, Giovanni da Procida* sont ses œuvres principales. Moins remarquables sont *Filippo Strozzi*, *Beatrice Cenci*, *Lodovico Sforza*, *Rosmunda d'Inghilterra, Marius et les Cimbres*. Il essaye dans *Foscarini* de concilier les deux écoles romantique et classique, mais en montrant une préférence pour cette dernière. L'*Arnaldo*, considéré comme la meilleure de ses œuvres, est plutôt un poème dramatique qu'une tragédie, avec de l'élévation lyrique et de la majesté oratoire. Au point de vue dramatique et artistique, on ne peut le dire absolument parfait, mais il est certainement un des plus beaux monuments de notre littérature nationale : c'est la lutte triomphante contre le pouvoir temporel de l'Église. Dans *Giovanni da Procida*, se trouve le même sentiment ardent et enthousiaste de l'indépendance nationale. En général, dans la tragédie de Niccolini on peut dire que l'idée et le but politique dépassent de beaucoup la valeur artistique. Ainsi le voulait l'époque. Une tragédie paisiblement conçue comme *Carmagnola* ou *Adelchi,* ou de pure passion comme l'*Ester d'Engaddi*, la meilleure parmi les tragédies oubliées de Pellico, n'aurait pas exercé la fascination et l'influence des grandioses et

emphatiques poèmes scéniques de Niccolini; de même que les hymnes rudes de Berchet, de Mameli, de Rosetti, eurent beaucoup plus d'action que les chants travaillés et limés de Manzoni.

Giuseppe Giusti né à Monsummano en 1809, mort à Florence en 1850, fut très populaire. Sa vie un peu oisive ne présente pas d'événements importants pour l'histoire. Député au parlement toscan il n'y prit pas une part active, et ne produisit dans sa vie d'autre travail à remarquer que celui des *Scherzi*, sans doute à cause de son état maladif qui le conduisit prématurément au tombeau.

Comme poète de sentiment Giusti se place parmi les romantiques, il suffit pour s'en convaincre de lire le joli sonnet *La fiducia in Dio*, et ses odes *Ad una giovinetta*, *All'amica lontana*, *Il sospiro dell'anima* et certaines autres. Dans la poésie morale et nationale il ne s'élève pas à la puissance d'Alfieri, à l'idéal sévère de Parini, à l'ironie fine de Manzoni, à la perfection représentative presque inconsciente de Porta, ni à la largeur et à la presque universalité de Béranger auquel il emprunta pas mal d'idées, moins que Brofferio cependant. Mais certaines coutumes du temps, certaines formes de la vie politique sont finement représentées et raillées avec tout le relief, la force, et la vivacité d'une langue paysanne, qu'il s'efforça d'adopter. Si par cette recherche voulue il émailla ses vers de locutions et de termes qui, trop spéciaux au langage toscan, ne sont pas assez clairs pour la généralité des lecteurs, on ne peut d'autre part, ne pas reconnaître que dans ses vers et dans la prose de ses lettres, il est riche en expressions gracieuses et justes, incisives et imagées. D'ailleurs

la satire de Giusti, souvent mordante au fond, est courtoise dans la forme, sans vulgarité ni trivialité. Il ne sait pas s'élever à des considérations générales, mais il saisit et rend bien certains aspects et certaines coutumes de la vie sociale, et les présente d'une manière comique, égale et spontanée, qui frappe agréablement et constamment l'esprit du lecteur. Citons parmi les meilleures compositions de ce genre : *La Vestizione*, *Il Gingillino*, *Il Brindisi di Girella*, *Il Re Travicello* imité de Béranger, *La Chiocciola*, *Il Congresso dei birri*, *Il Giovinetto*, *La Terra dei Morti*, *Il sant'Ambrogio*, etc. Souvent aussi la note patriotique se détache, libre et chaude, à travers les saillies railleuses ou les colères de l'amère satire et de la triste élégie giustinienne. Ainsi dans le *Stivale*[1] il souhaite que l'Italie soit

Tutta d'un pezzo e tutta d'un colore[2]

et trouve

Un uomo, purchè sia, fuorchè poltrone[3]

qui la gouverne bien parce que

Si figurasse qualche buon padrone
Di far con meco il solito mestiero
Lo piglieremo a calci nel sedere[4].

Et dans *Delenda Carthago* :

1. Nigaud.
2. D'un seul morceau et d'une seule couleur.
3. Un homme quel qu'il soit, hormis poltron.
4. Si quelque bon maître s'imaginait pouvoir faire avec moi l'habituel métier, nous lui tomberions dessus à coups de pied au d.....

Scriva : vogliam ch'ogni figlio d'Adamo
Conti per uomo, e non vogliam tedeschi.
Vogliam capi col capo ; vogliamo
Leggi e governi e non vogliam tedeschi.
Scriva : vogliamo tutti quanti siamo
L'Italia Italia e non vogliam tedeschi.
Vogliam pagar di borsa e di cervello
E non vogliam tedeschi ; arrivedello[1].

Nous ne ferons que citer quelques-uns des nombreux poètes secondaires de cette période, tels que le Vénitien *Luigi Carrer,* les frères *Maccari* de Rome, *Gioacchino Belli* qui écrivit en dialecte romain (excellent aussi en son genre), *Giuseppe Niccolini* de Brescia, les poètes bernesques *Filippo Pananti* et *Antonio Guadagnoli* de la Toscane ; les traducteurs comme *Giuseppe Borghi* qui traduisit Pindare, et *Felice Belotti* les tragiques grecs ; les dramaturges comme *Carlo Marenco, Paolo Giacometti*, *Tomaso Gherardi del Testa*, et *Paolo Ferrari* de Modène, regardé un moment comme le premier de nos auteurs scéniques, dont on représente encore avec succès *Il Duello*, *Il Ridicolo*, *Prosa*, *Le Due Dame*, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, *La satira e Parini* où se trouve ce type curieux, demeuré proverbial, du marquis Colombi ; les poètes patriotes comme *Samuele Biava* et *Luigi Mercantini.* Nous ne parlerons pas des derniers disparus de

1. Qu'on écrive : nous voulons que tout enfant d'Adam soit compté pour un homme et nous ne voulons pas de Tudesques. — Nous voulons des chefs avec une tête. — Nous voulons des lois et un gouvernement et nous ne voulons pas de Tudesques. — Tous, tant que nous sommes, nous voulons l'Italie, Italie, et nous ne voulons pas de Tudesques. — Nous voulons payer de notre bourse et de notre cerveau et nous ne voulons pas de Tudesques. Au revoir.

cette pieuse légion de poètes de la renaissance nationale comme *Terenzio Mamiani, Andrea Maffei*, l'ami de Monti, qui mit en vers italiens élégants et harmonieux beaucoup de poésies anglaises et allemandes. Nous passerons aussi sur *Francesco Dall'Ongaro* poète et romancier, *Arnaldo Fusinato* qui eut beaucoup de réputation comme poète humoristique et sentimental, *Cesare Belletoni*, *Antonio Gazzoletti*, *Giuseppe Revere*, *Jacopo Cabianca*, tous vénitiens; *Felice Romani*, *Giuseppe Regaldi, Agostino Cagnoli*, *Antonio Peretti, Pietro Giuria, Vincenzo Padula* dont la réputation ne s'étendit guère au delà de sa province. Citons encore *Leopoldo Marenco*, que des esquisses dramatiques sentimentales, trop sentimentales, rendirent un instant célèbre, et *Pietro Cossa* (1830-1881) qui fit revivre dans le drame le monde romain; ses deux belles œuvres, *Néron* et *Messaline*, resteront, bien qu'on ne puisse donner dès à présent un jugement certain sur le rang qui leur appartiendra dans l'histoire de l'art.

Les plus célèbres des derniers poètes romantiques italiens de la seconde génération sont *Aleardo Aleardi* et *Giovanni Prati*. Tous deux ayant vécu dans la période agitée de notre renaissance, poursuivirent dans leurs chants un noble but social et moral. Aleardo usa du vers libre et arriva parfois à une harmonie et à une élévation qui rappellent Foscolo, malgré un peu de recherche et d'artifice. Une certaine prolixité et une certaine minutie constituent son principal défaut. Travaillant avec un soin d'artiste des vers d'une belle et pure harmonie, il

insiste trop dans les images et les descriptions, au grand dommage de l'ensemble. Pour le fond, il a de la noblesse dans les pensées et les sentiments, mais il les atténue et les obscurcit par une mollesse générale, une incertitude passagère et vague de l'esprit et un extrême sentimentalisme à la manière de Lamartine. Ces choses ayant fait d'abord apprécier la poésie d'Aleardi au delà de son mérite, principalement par les femmes, la firent ensuite, par réaction, tomber dans un oubli dédaigneux également immérité.

Prati d'esprit plus énergique, d'imagination plus variée et plus vive, de nature plus vraiment poétique, est favorisé davantage par la critique moderne. Il débuta par une *nouvelle* romantique en vers, *Hermengarde,* qui donna de grandes espérances sur son génie, et il continua pendant quarante ans avec une remarquable fécondité, à poétiser sur tous les sujets et dans toutes les formes de la lyrique. S'essayant aussi dans le poème (*Armand*), il ne sut pas échapper à l'influence des romantiques étrangers, notamment des Anglais, mais il sut l'orner cependant de fort beaux morceaux, tel que le célèbre *Chant d'Hygée,* l'un des meilleurs de la poésie lyrique moderne. Tout ce qu'il écrivit n'est pas destiné sans doute à être admiré et à vivre dans la postérité, mais il restera de lui certainement une trace brillante. Sa mort étant trop récente l'histoire n'a pas encore prononcé de jugement.

La prose de cette époque se ressent encore, pour une bonne partie, de l'influence de Manzoni dont l'heureux exemple provoqua l'essor des romans historiques, pendant que ses *Osservazioni sulla morale*

cattolica et le *Dialogo dell' Invenzione*, affirmèrent les idées néo-religieuses et néo-guelfes qui avaient été une conséquence de la réaction de 1815.

Tommaso Grossi de Bellano (1791-1853), dont nous avons déjà cité le poème des *Lombards à la première croisade*, était l'ami de Manzoni et son disciple en littérature. Délicat et tendre il mit beaucoup de sentiment dans ses écrits. Durant plus de dix ans ils passionnèrent une foule de lecteurs chez qui le romantisme à la mode avait suscité un amour extrême du pathétique et du sentimental. Ses *nouvelles* en vers, *Urilco e Lida*, *Ildegonde*, arrachèrent des larmes, *Marco Visconti* eut la plus grande vogue. Ce roman plein d'un sentimentalisme peu conforme au caractère du temps où se place l'action, est beau cependant par les épisodes et les descriptions; *Giovanni Rosini* emprunta son sujet aux *Promessi Sposi* pour sa *Monaca de Monza; Cesare Cantù* écrivit dans sa prison *Margherita Pusterla; Massino d'Azeglio*, avec plus de succès encore que ces auteurs, dans deux romans, *Ettore Fieramosca* et *Nicolà dei Lapi* fait vibrer la corde patriotique; *Giulio Carcano* (dont l'œuvre principale est la traduction en vers du théâtre de Shakespeare), abandonne dans l'*Angiola Maria* et dans *Damiano*, la voie du roman historique, s'essayant dans le récit intime sans pouvoir se soustraire à l'habituel convenu romantique. Le défaut de Carcano étant de présenter des caractères trop vaguement idéalisés et par conséquent éloignés de toute vraisemblance historique ou psychologique, ses ouvrages, comme ceux de bien d'autres auteurs non mentionnés ici, n'ont pas on peut dire, une grande valeur artistique,

malgré tout le succès qu'ils obtinrent à leur apparition, et ne garderont point une réputation durable. Le jésuite *Antonio Bresciani* de Trente, auteur de l'*Ebreo di Verona* (l'hébreu), laissa des romans écrits en une langue très pure mais dans un esprit antinational. Par opposition à Bresciani, quant au fond, se place le livournais *Francesco Domenico Guerrazzi* (1804-1873) à l'esprit byronien, presque toujours inspiré dans ses écrits par un sentiment patriotique. Ses principaux ouvrages sont la *Bataille de Bénévent*, le *Siège de Florence*, *Béatrice Cenci*, *Véronica Cybo*, *Isabella Orsini*, *Pasquale Paoli*, la *Vie d'André Doria*, *Francesco Ferruccio*, *Francesco Burlamacchi*, l'*Ane*. Il se plut à représenter surtout des passions violentes et sinistres, des crimes, en un style parfois énergique et concis, parfois véhément et emphatique, enflé et déclamatoire. Mais la langue est pure, vive, abondante, et il y a des pages pleines d'un réel et chaud sentiment patriotique. L'œuvre littéraire de Guerrazzi a déjà beaucoup perdu de la valeur qu'elle eut d'abord, et elle en perdra sans doute davantage encore avec le temps. D'ailleurs il avait déclaré qu'il écrivait ses livres parce qu'il ne pouvait livrer de bataille, (préface au siège de Florence), et ces livres en effet, sont presque autant de batailles livrées à la tyrannie. Il ne serait donc pas juste de ne chercher en eux que la perfection de l'art; il faut plutôt y voir les étincelles qui ont entretenu le feu de la passion pour la délivrance du pays.

Ne pouvant énumérer toute la série des romans écrits pendant ce demi-siècle, même en nous bornant à ceux des auteurs disparus, nous citerons en

dernier lieu, les *Confessions d'un Octogénaire*, d'*Ippolito Nievo* (1832-1860), où, avec quelques imperfections de langue et de style mais une intelligence de l'art et un sens vif de l'histoire, il représente la vie italienne de tout un siècle. Cet essai fut tenté également par *Giuseppe Rovani*, dans *Cent ans*, avec un dessin plus large mais un résultat moins heureux.

Plus de valeur artistique, morale et nationale, ont à notre avis les nombreux *Mémoires* écrits pendant ce siècle, spécialement par les patriotes. Et il est juste et utile, que celui qui pâtit pour le bien général laisse comme enseignement à la postérité, un témoignage durable de ses souffrances.

Nous rappellerons d'abord entre tous les écrits de ce genre, les touchantes et belles pages de *Mie Prigioni* dans lesquelles *Silvio Pellico* de Saluces (1788-1854), jadis secrétaire du journal romantique le *Conciliatore*, raconte l'histoire douloureuse de sa détention dans la forteresse du Spielberg où l'Autriche bannissait les Italiens coupables de revendiquer et de vouloir une patrie. La grande simplicité et la courageuse résignation dont ce livre est empreint, rendent plus poignant le récit de ses souffrances et plus vive, par contre, l'aversion pour ceux qui les causaient. Au point de vue du style nous ne pensons pas qu'il ait grand mérite. Mais ici le mérite n'est point dans la forme, il est dans le fond, car le sentiment national et religieux tout à la fois, rendent ce petit ouvrage très populaire, et sa popularité n'a point cessé. *I miei ricordi* (mes souvenirs), de *Massimo d'Azeglio* de Turin (1798-1866), romancier et peintre de talent en même temps qu'homme d'État, ont moins de pure simplicité, mais un fond plus vaste et une plus

grande variété d'idées morales et sociales. Beaucoup de chaleur et une grande pureté de diction ont les *Ricordanze della mia vita* de *Luigi Settembrini*. Il fit passer dans les admirables pages de son livre, toute son âme élevée et simple, éprise du beau et ardente dans son amour de la patrie pour laquelle il supporta une longue détention et fut tout près du supplice. Beaux par le naturel du style, la noblesse et l'élévation des sentiments sont les *Souvenirs autobiographiques* de Giovanni Dupré, sculpteur de renom. S'il n'a pas la verve inimitable et l'assurance dédaigneuse de Cellini, et s'il ne peut rivaliser avec lui par l'intérêt d'événements et d'incidents variés, il lui est certainement supérieur par la loyauté des actes et des sentiments. On cite, parmi d'autres auteurs d'écrits autobiographiques de la fin du XIXe siècle, *Adélaïde Ristori* et *Ernest Rossi*, connus pour leurs observations et leurs jugements concernant l'art dramatique dans lequel ils se distinguèrent. Après la *Jeunesse* de Francesco de Sanctis, nous noterons comme les plus importants à cause des affaires politiques auxquelles ils se mêlent, les *Souvenirs* de Marco Minghetti et de Michelangelo Castelli, les *Mémoires* de Giovanni Arrivabene, de Giorgio Pallavicino, de Giuseppe Garibaldi, et les *Mémoires d'un éditeur*, de Gaspero Barbera.

Par le fond sinon par la forme, les Lettres se rapprochent des Mémoires, et il n'est pas d'homme célèbre dans les lettres, les sciences et la politique, dont la correspondance n'ait été réunie et publiée aussitôt après sa mort. Ce qui aide certainement à connaître les hommes et leur temps. On cite d'abord, parmi les plus importants de ces recueils, celui de

Capponi, puis ceux de *Guerrazzi*, de *La Farina*, de *Cattaneo*, de *Giordani*, de *Balbo*, d'*Azeglio* et de plusieurs d'autres. Nous ne parlerons ici que de l'*Epistolario* de *Giuseppe Giusti*, parce qu'il marque davantage une intention d'art et qu'il obtint aussi le plus de succès. Giusti s'étudia à écrire dans une forme dégagée et naturelle, employant le langage rapide qui venait à ses lèvres. Et cependant son *Epistolario* est l'un des moins naturels que nous ayons, parce que les autres, bien ou mal, expriment des sentiments vifs et forts, tandis que Giusti écrivit en quelque sorte pour faire étalage de phrases du pays. Dès qu'un mot, une saillie, un propos drôle lui plaisent, il arrange et tourne son discours de manière à les intercaler précieusement. Aussi ses lettres, trop étudiées dans leur apparence rustique, sont froides. Cette désinvolture artificieuse, cette négligence cherchée, cette élégance villageoise affectée, révèlent trop visiblement que l'auteur, qui corrigeait et recorrigeait ses lettres jusqu'après leur envoi, obéissait à une intention artistique et lui sacrifiait l'idée et le sentiment. Il est donc permis d'en conclure que l'*Epistolario* de Giusti peut être d'une lecture utile pour la jeunesse curieuse d'une langue alerte, mais que par la chaleur des pensées et des sentiments, il est inférieur à beaucoup d'autres recueils publiés dans la première moitié de ce siècle.

Subissant le mouvement de l'époque, l'histoire suivit les aspirations néo-guelfes. *Troja*, *Balbo* et *Capponi* sont les premiers historiens de cette période. *Carlo Troja* de Naples (1784-1858), vaillant patriote et ministre constitutionnel de son pays en 1848, étudia particulièrement le moyen âge sur lequel il publia

deux ouvrages de grande érudition, mais de peu de valeur par l'art du récit et la distribution de ses parties. Dans l'une, *Del veltro allegorico di Dante*, il soutint que ce *veltro*[1] devait être Uguccione della Faggiuola, contre l'opinion la plus générale. Dans l'autre, la *Storia d'Italia nel Medio Evo*, il réunit une infinité de renseignements précieux, mais ne put arriver à la finir (il s'arrête à Charlemagne), ni à l'ordonner convenablement. *Cesare Balbo* de Turin (1789-1853) eut aussi un rôle important dans les affaires politiques qui conduisirent à la guerre de l'Indépendance. Comme penseur et historien il tenait pour l'idée guelfe, suivant laquelle on entrevoyait le salut de l'Italie dans la Papauté considérée comme l'âme et le centre de la renaissance politique de la nation. Cette opinion préconçue diminue un peu la valeur de ses nombreux ouvrages, d'ailleurs d'une grande profondeur de vues et de doctrine. Il écrivit un *Abrégé d'histoire de l'Italie*, clair et précis dans le dessin et dans le style. Dans ses *Méditations historiques* et ses *Espérances sur l'Italie*, il cherche à tirer de l'histoire des arguments et un appui pour ses théories politiques. Sans être parfaitement appropriées aux nécessités de l'époque, elles eurent un heureux effet sur les esprits. Il écrivit aussi une *Vie du Dante*, étendant son étude à tout le XIVe siècle. Mais cet ouvrage et plusieurs autres, par suite de la nouvelle évolution de l'esprit général, ne sont plus répandus maintenant comme ils mériteraient de l'être.

Gino Capponi, (1792-1876) sans être de ces

1. Lévrier (mis pour *Chef*).

hommes audacieux qui se jettent tête baissée dans la lutte, eut cependant certaine part dans le grand mouvement d'idées qui produisit et accompagna la révolution. Vivant en Toscane où la tyrannie pesait moins lourdement, descendant d'une très ancienne et illustre famille, de caractère pacifique et équilibré, d'esprit calme et posé, il reçut de la nature, des circonstances et des traditions familiales, la salutaire mission d'inspirer tous ceux qui l'entouraient, modérant les ardeurs des uns, combattant les timidités des autres. Les érudits et les hommes politiques de ce temps, se trouvèrent tous plus ou moins en relation avec lui. Mécène généreux pour un grand nombre, ami sinon toujours chaud certainement toujours sage, et prudent dans ses avis, il ne se refusa jamais à leur prêter son aide. Son *Histoire de la République de Florence,* longtemps attendue, sembla par cela même, inférieure à l'attente. Il chercha à mettre d'accord les deux écoles classiques, l'ancienne et la moderne, refit l'historique sur des matériaux déjà connus, l'entremêlant de remarques fines, écrivant avec gravité sans recherche, avec clarté et correction sans longueurs et sans vulgarité.

Les autres historiens, de valeur diverse, sont : le sicilien *Michele Amari* qui illustra dignement l'histoire médiévale de son île, en quelques beaux ouvrages; le génois *Girolamo Serra* (1761-1837) qui raconta les faits concernant son pays ; *Giuseppe Manno,* né en Sardaigne (1786-1868), écrivit l'histoire de son île natale ; *Giuseppe La Farina* de Messine (1815-1863), justement célèbre pour son beau rôle dans les révolutions nationales, est l'auteur d'une *Histoire d'Italie* où les jugements poli-

tiques nuisent un peu au calme et à la stricte impartialité du récit ; *Luigi Carlo Farini*, vaillant champion de notre renaissance politique, écrivit avec une élégance classique, l'*Histoire de l'Etat romain* de 1814 à 1850; *Ercole Riciotti* (1816-1882), l'*Histoire des Compagnies d'aventures*, l'*Histoire de la Monarchie piémontaise* et autres ouvrages d'importance diverse ; *Atto Vannucci* de Prato (1808-1883), ami de Giusti, et grand patriote, laissa parmi une foule d'écrits de littérature et de critique, une *Histoire de l'Italie ancienne*, cherchant à accorder les traditions classiques avec la critique moderne ; *Giuseppe Ferrari*, philosophe et patriote plutôt qu'historien, voulut élever et aviver l'idée et le sentiment de notre nationalité dans son *Histoire des révolutions d'Italie* ; *Cesare Cantù*, néo-guelfe irréductible, travailleur inlassable, esprit original et fier, laissa au milieu d'œuvres morales et historiques nombreuses, une *Histoire universelle* et une *Histoire des Italiens*, riches de renseignements et d'observations, écrites en un style concis et énergique bien que souvent inégal. *Giuseppe De Leva*, enlevé récemment à la science, vint de Dalmatie à Padoue dont il illustra l'Athénée par ses cours remarquables. Son *Histoire de Charles V dans ses rapports avec l'Italie*, considérable par l'étendue, est très appréciable pour son impartialité historique, pour la conscience et le soin des recherches et la puissance de l'exposé.

Il n'est pas possible dans cette histoire succincte, qui traite de littérature dans le sens le plus strict du mot, c'est-à-dire au seul point de vue de l'art, de parler d'autres ouvrages de *Ferrari*, ni de ceux de

Romagnosi, de *Gioia*, de *Carlo Cattaneo*, d'*Antonio Rosmini*, de *Vincenzo Gioberti*, de *Giuseppe Mazzini*, ni de ceux de valeur moindre, qui eurent une influence dans le mouvement varié des idées et de la politique en Italie de 1830 à 1860, influence dont on se ressent encore. C'est pourquoi aussi nous ne ferons que citer rapidement quelques critiques et philologues comme *Giovita Scalvini* de Brescia (1791-1843), *Paolo Costa* et *Dionigi Strocchi* de la Romagne ; les toscans *Vincenzo Nannucci*, *Giuseppe Arcangeli*, *Pietro Fanfani*, le puriste *Basilio Puoti* de Naples, et les commentateurs de Dante : *Brunone Bianchi*, *Pietro Fraticelli*, *Giambattista Giuliani*. Quant à *Niccolò Tommaseo*, né en Dalmatie en 1802, mort à Florence en 1874, il traita les sujets les plus différents avec un esprit profond et une vaste érudition, mettant l'ardeur d'un néo-guelfe dans la politique, beaucoup de finesse dans la critique et l'esthétique, mais avec des idées préconçues qui lui dictèrent souvent des jugements injustes et passionnés. Il écrivit sur la morale et l'éducation, toujours avec un style énergique et concis, une langue pure et choisie. Il nous semble, toutefois, que le principal mérite, peut-être même le seul vrai mérite littéraire, pour lequel l'histoire devra le classer honorablement, est dans ses ouvrages de linguistique tels que le *Dictionnaire des Synonymes*, et mieux, le *Dictionnaire de la langue italienne*, que malheureusement il ne put achever.

L'histoire littéraire eut aussi des auteurs nombreux. De la simple recherche biographique et bibliographique, avec *Corniani*, *Ugoni* et quelques autres, elle

s'éleva à une idée patriotique et philosophique avec le sicilien *Paolo Emiliano Giudici* (1812-1872). Cet historien estimant que l'art est l'expression de la vie des nations, et se lie étroitement à l'état politique et aux conditions générales de la civilisation, tint peu compte des mérites de la forme qui pourtant constituent l'art, et jugea les œuvres littéraires d'après le fond, trouvant bonnes celles dont le but était de maintenir le plus efficacement dans les esprits l'idée nationale. Idée louable surtout à l'époque où l'auteur écrivait, mais idée préconçue néanmoins. Par le même motif les *Leçons de littérature italienne* de l'aimable et généreux *Luigi Settembrini* ne sont pas moins défectueuses. S'inspirant toujours dans ses écrits d'un ardent amour de la patrie il subit la prison et l'exil, mais son idée politique nettement néo-gibeline et entièrement hostile à la papauté et au clergé, domine toute l'histoire de Settembrini et enlève de leur impartialité à ses jugements.

Peu de livres cependant sont capables comme celui-là, d'exercer une heureuse influence sur l'esprit des lecteurs par sa réelle sincérité, je dirais presque par la belle ingénuité du style et la noble franchise des pensées et des sentiments, qui émeut et entraîne. S'il a peu de valeur au point de vue historique, au point de vue de l'art c'est un chef-d'œuvre.

Le premier de nos historiens de la littérature, et même le vrai créateur de la haute critique littéraire, est *Francesco de Sanctis,* déjà proclamé le *Vico* de la critique. S'étant inspiré de l'idéalisme du philosophe allemand Hegel, il fut trouvé ensuite trop idéaliste, trop subjectif, trop logicien. Certainement, bien que

soutenant par ses écrits et plus encore par ses conseils de maître, la méthode historique, il se laissa entraîner à une analyse purement esthétique dans ses *Essais* et dans son *Histoire De la littérature.* Mais il réussit admirablement à reproduire avec une parfaite objectivité les divers moments psychologiques des manifestations de l'art, et à scruter la raison intime des impressions que notre esprit reçoit de l'œuvre d'art. Que si la critique purement esthétique domina un instant et devint trop suggestive, parce qu'il se plut à substituer les conceptions idéales de son cerveau aux conceptions réelles de l'auteur étudié, on ne peut nier cependant, que la méthode de Sanctis contribua à aider les esprits à étudier et à mettre en relief les beautés de l'art. D'autres, ensuite, en recherchèrent les éléments avec une rigueur de déductions logiques, de laborieuses et patientes investigations, et ainsi devint possible cette critique rajeunie et variée, qui renouvela bientôt tant de côtés de notre histoire littéraire, et qui continue à en explorer les parties les moins connues.

La multiplication et la transformation des formes de la vie sociale, la divulgation des découvertes de la science, et les moyens qu'elle fournit à l'art de la construction, sont les causes qui paraissent avoir mis l'architecture au-dessous du niveau qu'elle avait atteint en d'autres siècles. La vérité est que le goût et les exigences sociales avaient changé, et la manière de bâtir subissant elle aussi la loi fatale de l'évolution, se modifia complètement. Mais on ne peut appeler déchu un art qui donna l'*Arc du Simplon* ou de la *Paix*

(commencement du siècle) et la Galerie Victor-Emmanuel à Milan, le palais de la *Caisse d'Epargne* et l'*Escalier de la Montagne* à Bologne, la *Bourse* de Naples, le théâtre *Maxime* de Palerme, le Palais de justice de Rome et le monument à Victor-Emmanuel, de Sacconi.

La sculpture triompha avec *Canova*, grand admirateur de l'art classique, qui s'appliqua sans cesse à rechercher le vrai. A sa suite vinrent, avec un renom divers, *Dupré, Bartolini, Tenerani, Vela,* nos contemporains *Barzaghi, Balzico, Monteverde.*

En peinture, après l'*Appiani* on cite l'*Hayes,* auteur du *Bacio*, puis *Palagi*, *Podesti*, l'*Induno*, *Cremona*, *Pasini*, *Favretto*, qui eurent de brillants succès ; et parmi les plus réputés en ce moment, *Michetti, Palizzi* et *Morelli.* Ce dernier, mort récemment, est l'auteur célèbre des *Tentations de Saint-Antoine* et du *Salve Regina.*

La musique, parvenue si haut déjà au XVIIIe siècle, prit un nouvel essor avec *Gioachino Rossini* de Pesaro, auteur de tant d'opéras célèbres, tels que le *Barbier de Séville*, *Guillaume Tell, Moïse*, *Sémiramis ;* avec *Mercadante* et *Pacini* qui suivirent ses traces, tandis que *Gaetano Donizetti* de Bergame, trouvant une manière à lui pleine de grâce et de force, donnait *Lucie de Lamermoor,* son chef-d'œuvre. *Vincenzo Bellini* de Catane, enlevé prématurément à l'art au moment où il donnait les plus belles espérances, laissa la *Somnambule* et la *Norma,* œuvres charmantes par l'originalité, le sentiment, la finesse et la grâce. *Giuseppe Verdi* de Busseto, dont l'Italie et le monde ont eu à regretter la mort il y a quelques années, avait une puissante organisation musicale

et une inépuisable fécondité. Il dota le théâtre et le pays d'un nombre infini de chefs-d'œuvre où toutes les formes de l'art musical, italien et étranger, arrivèrent peu à peu à se fondre avec une science remarquable et un merveilleux succès.

Les romantiques, que nous avons appelés de la seconde génération, eurent la bonne fortune de vivre et d'écrire dans la période héroïque de notre renaissance. A celle-là en succéda une autre, partant de 1870, dite de recueillement, de transition, de renouvellement, de préparation, et autres manières encore, qui toutes, à des points de vue divers, s'accordent en cette idee essentielle de reconnaître dans les conditions historiques suivies pour l'achèvement de notre unité politique, les éléments d'une période nouvelle de civilisation et de culture, dont nous ne pouvons encore diviser les genres, déterminer l'étendue, évaluer l'importance et la portée.

Giosué Carducci né à Valdicastello près de Pietra Santa (1836-1907), est la grande lumière de notre littérature pendant cette période. Avec les heureuses aptitudes d'une intelligence également forte, active et féconde, il s'occupa de critique et de poésie, excellant dans l'un et l'autre genre. En 1857 il publia les *Juvenilia* où il se déclare lui-même *écuyer des classiques*. Les formes classiques un peu pompeuses du jeune poète devaient avoir, dans le pâle crépuscule du romantisme, comme une *saveur de fruits acides* car, ennemi des procédés chers aux romantiques, il montrait déjà dans les idées, le style, le tour des périodes, cette étude approfondie des anciens, ce sentiment de leur art qu'il interpréta ensuite avec

une science raisonnée et une intelligente largeur. La critique fit donc mauvais accueil à ses *Juvenilia*. Mais le poète poursuivit sa voie et, en 1865, il avait déjà composé les *Laevia Gravia* où lui-même dit qu'il fit sa *veillée d'armes*. L'idée a plus d'étendue, les formes ont plus de variété. La forte personnalité de Carducci commence vraiment à se dessiner.

Il se manifeste pleinement et s'affirme véritablement dans les *Decennali* publiées en 1871. Entrant dans son grave ministère d'artiste et de poète avec des idées déterminées, un but ferme et suivi, il a l'esprit enflammé par un noble et double idéal : l'Italie et Rome. Une Italie et une Rome, entrevues tout autrement qu'elles n'étaient effectivement, grandes et glorieuses à travers les éclairs intérieurs qui illuminaient ses visions de poète. Ce contraste entre son idéal et les aspects de la réalité présente, lui inspira les vers brûlants des *Iambes et Epodes* où paraît un invincible dégoût du présent et d'où monte une vague aspiration à des formes qui prennent figure et couleur de son ardente contemplation du passé. Cette phase poétique de Carducci s'annonce dans l'ode qui sert de prologue aux *Iambes et Epodes*, dans la dernière édition séparée :

Tutto che questo mondo falso adora
Co'l verso audace lo schiaffeggerò,
Ei mi tese le frodi in su l'aurora,
A mezzogiorno io le calpesterò [1]

Et il tint parole. Mais tandis que le poète exhalait

1. Tout ce que ce monde menteur adore, d'un vers hardi je le souffletterai. Il m'a tendu des pièges dès mon aurore; à midi je les foulerai aux pieds.

son mépris, en même temps se perfectionnait l'artiste. Les mille aspects de la changeante nature et de l'immuable histoire, prennent vie dans son imagination et brillent en d'éclatantes visions, qu'avec une pleine intuition et un subtil travail, il recueille ensuite, et encadre dans les vers, en les mêlant à l'expression impétueuse de ses indignations. Ainsi, dans ses quatrains *Agli amici della Valle Tiberina*, au double paysage passé et présent, se joint et se substitue peu à peu le souvenir d'un autre âge, qui fait dire au poète buvant au Tibre antique :

> i tuoi clivi Tarconte
> Coronato pontifice sali[1];

et ceci :

> la fatal prora d'Enea
> Per tanto mar la foce tua cercò[2];

et ceci encore :

> Furio e l'arator d'Arpino
> Imperador plebeo tornava a te[3].

et dans la montée croissante des souvenirs et le débordement du sentiment, le ton du chant se modifie et éclate ensuite dans l'apostrophe finale :

> Volgon, fiume d'Italia, omai tropp' anni
> Che la vergogna dura : or via, non più.
> Ecco, un grido io ti do — Morte ai tiranni : —
> Portalo, o fiume a Ponte Milvio, tu[4].

1. Tarchon, le pontife couronné, remonta les collines qui te bornent.

2. Le vaisseau prédestiné d'Enée, à travers la mer si vaste, chercha ton embouchure.

3. Plein de courroux l'Imperator plébéien, le laboureur d'Arpinum (Marius), revenait vers toi.

4. Fleuve d'Italie, voici trop d'années que dure la honte. Maintenant c'en est assez. Et je te crie ce mot d'ordre. — Mort aux tyrans : — Toi, fleuve, porte-le à Ponte Milvio.

C'est ainsi que la peinture continue du paysage et de ses sentiments particuliers donne de la force à la haute pensée patriotique et sociale des Epodes : *Per Edoardo Corazzini* et *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti.*

Ce mélange et cette fusion du paysage avec l'histoire et avec l'impression des faits est chez Carducci une manière spéciale de la conception poétique et de la représentation artistique tout à la fois. Manière qui se perfectionna dans la suite, par la richesse et l'éclat du coloris, par la vie et le mouvement communiqués aux choses, et par la puissance d'effet qui en résulte. On en voit de fréquents exemples dans ses *Rime nuove* dont nous nommerons seulement *Il canto dell' amor* et *Davanti a San Guido.*

Dans les *Iambes et Epodes*, le sentiment patriotique du poète opposé aux procédés de cette phase historique, s'exhale tantôt en une invective violente, tantôt en une satire fine : *Meminisse horret, Il Cesarismo, Heu Pudor! Le nozze del mar*, *La consulta araldica*, *Feste ed Oblii*, *Io triumphe*, *Il canto dell'Italia che va in Campidoglio.* Et au milieu de ces colères et de ces sarcasmes causés par les outrages à la liberté et à la patrie, quelques chants graves s'élèvent à des pensées historiques, morales et sociales, plus générales comme dans les quatrains de *Versaglia*, dans la série des distiques sur *La Sacra di Enrico quinto*, dans une asclépiade sarcastique *A proposito del processo Fadda*, et dans celle *A certi censori,* qui se termine par des strophes d'une belle envolée lyrique.

Dans la transformation continue ou si l'on préfère, dans la marche constante de l'art de Carducci on

voit s'opérer le développement progressif des horizons intellectifs et fantaisistes. Et tandis que dans *Laevia Gravia* il ne sortait pas encore d'un cercle assez restreint de concetti et d'éléments moraux et historiques, à mesure que de ceux-ci on passe aux *Decennali*, aux *Rime nuove*, aux *Odi barbare*, le poète élargit considérablement le champ de ses envolées poétiques, jusqu'à saisir et à rendre en de brillantes synthèses et en de grandioses images, l'esprit de l'humanité et la voix de l'histoire. De là le caractère pour ainsi dire épique du *Ça ira* et de certaines *Odes barbares*.

En douze sonnets, qui sont autant de tableaux reproduisant des épisodes particuliers d'un fait unique, le poète retrace certaines phases de la révolution française. Le ton solennel et le rythme large et plein des strophes ressemblent singulièrement à la gravité et à l'ampleur du chant épique.

Lieto su i colli di Borgogna splende
   E in val di Marna a le vendemmie il sole ;
   Il riposato suol piccardo attende
   L'aratro che l'inviti a nuova prole.
Ma il falcetto su l'uve iroso scende
   Come una scure, e par che sangue cole :
   Nel rosso vespro l'arator protende
   L'occhio vago a le terre inculte e sole,
Ed il pungolo vibra in su i mugghianti
   Quasi che l'asta palleggiasse, e afferra
   La stiva culando : Avanti, Francia, avanti [1].

1. Sur les coteaux de la Bourgogne et dans les plaines de la Marne, le soleil brille radieux pour les vendanges. Le sol picard reposé attend la charrue qui doit le préparer à un nouvel enfantement. Pendant que la faucille sur le raisin tombe avec rage comme une hache et semble dégoutter de sang, dans le soir empourpré le laboureur étend vaguement son regard sur les terres incultes et

Et à l'imagination du paysan patriote se présente une vision

..... di montanti
Fantasimi che cercano la guerra [1].

Avec plus de solennité et une harmonie plus large, il commence le second sonnet :

Son de la terra faticosa i figli
Che armati salgon le ideali cime,
Gli azzurri cavalier bianchi e vermigli
Che dal suolo plebeo la Patria esprime [2].

Quelquefois la scène imaginée et présentée de facon épique, prend une allure dramatique comme dans le quatrième sonnet où, aux *prophètes de malheur* qui déplorent avec un ton navré plein de naturel, l'impossibilité de résister, et demandent ce que *l'on pouvait faire de plus* :

Morir — risponde l'assemblea seduta.

Vers vraiment imitatif par l'idée qui se dégage, et qui ressort par tous les tons du rythme. Parfois on croit entendre le bruit houleux de la foule accourant aux nouvelles :

Udite, udite o cittadini. Ieri
Verdun a l'inimico apri le porte...

Parfois aussi, au milieu de la fureur populaire et

désertes ; et agitant l'aiguillon au-dessus des bœufs mugissants, comme s'il brandissait une lance, il serre la poignée en criant : En avant, France, en avant !

1. De fantômes grandissants, qui demandent la guerre.

2. Ils sont fils de la terre laborieuse, les soldats qui montent armés aux cimes idéales, — les cavaliers aux trois couleurs. — C'est du sol plébéien que la patrie les tire.

du massacre sanglant, s'élève une note douce, comme dans ce portrait délicat de la princesse de Lamballe :

Come tenera e bianca, e come fina!
Un giglio il collo e tra mughetti pare
Garofano la bocca piccolina[1].

Les *Odes barbares* représentent la dernière phase de l'évolution poétique de Carducci. Le titre donné au genre nouveau fit fortune à rebours, car beaucoup ayant pris à la lettre ce qualificatif et ne comprenant pas la poésie, ont condamné et chansonné sa *barbarie.* Carducci dans le choix de ce titre était poussé, comme toujours, par une raison historique, simple et profonde à la fois. Nos anciens classiques auraient fait en latin des chants semblables à bases de *arsis* et de *thesis* et de *quantité ;* les expressions d'une langue romane chantée sur le rythme extérieur des vers classiques n'auraient pu, pour leurs oreilles habituées aux odes d'Horace, former que des odes *barbares.*

Voilà en résumé l'origine du titre, car pour être appelées *classiques,* il eût fallu à ces *Odes* la langue latine et la raison intérieure du rythme. Les odes carducciennes sont donc harmonisées de vers italiens, suivant le mode même de Chiabrera. La question se réduisait à trouver cette combinaison de vers italiens pouvant rendre le mieux le rythme d'une forme métrique latine déterminée, et lue suivant l'accent grammatical sans tenir compte de la

1. Si délicate, si pâle et si fine ! un cou au teint de lys; une bouche mignonne se détachant ainsi qu'un œillet au milieu de muguets.

quantité des syllabes et de l'alternance des *arsis* et *thesis*. Un de nos vers de sept pieds (quelquefois même de six) précèdant un de neuf (ou un décasyllabe privé de la première syllabe) donne à peu près le rythme d'un hexamètre. Un vers de cinq pieds précédant un de sept rend assez bien l'allure et la cadence du pentamètre. Voilà donc un distique formé.

Quando a le nostre case la diva severa discende
Da lungi il rombo de la volante s'ode...[1]

Suivant les mêmes procédés sans rigueur systématique et absolue, il a reproduit le mètre alcaïque et renouvelé le mètre saphique. Si l'essai tenté précédemment n'avait pas réussi c'est que l'idée poétique contenue dans les vers ainsi harmonisés par Chiabrera et par Fantoni, manquait de force. Mais à Carducci l'histoire littéraire ne déniera pas l'honneur d'avoir enrichi le patrimoine actuel de la poésie italienne de formes métriques nouvelles, ou du moins peu en usage.

Laissant de côté maintenant la raison métrique, que sont, dans le fond et dans la forme, les *Odes barbares*? Il me semble qu'on remarque avant tout dans les Odes barbares une grande concision de pensée. Non soumis à la tyrannie de la rime le poète, dans le foyer actif de son cerveau, crée l'idée poétique en même temps que la forme qui doit l'incarner. Alors le coloris et l'harmonie ne ressortent plus comme le résultat d'une élaboration secondaire qui succède et se superpose à l'élaboration idéale, mais

1. Quand sur nos maisons descend la sévère déesse, on entend au loin le bruissement de ses ailes.

paraissent, et sont en effet, un élément naturel et essentiel de la pensée elle-même. Et il est facile de comprendre comment de là est résulté cet accord si complet du dessin, cette concision de pensées et cette relation organique entre la forme et la matière. Avec l'affinement de l'art les motifs de l'inspiration prennent aussi de la force et de la précision. Le sentiment historique plus complet et plus ferme pénètre et anime dès lors l'esprit du poète, et lui fournit les sujets de ses meilleurs chants. Le Carducci première manière, sans avoir un parti pris systématique, ne cachait pas certaines préférences artistiques et philosophiques, allant de V. Hugo à Michelet et à Quinet, de l'école de Romagnosi à celle de Mazzini, passant par Cattaneo et Giuseppe Ferrari. Le Carducci des *Odes barbares* sortant de la sphère moyenne où s'équilibrent les systèmes, les doctrines et les idées du présent, s'est élevé à une hauteur d'où il peut, dans une envolée plus large et plus ferme, embrasser tous les mouvements de la pensée et les faits de la vie sociale, faisant retentir dans ses chants, non plus le cri passionné d'un combattant rebelle mais la voix grave et apaisée de l'histoire. Le poète peut ainsi chanter Garibaldi et la reine d'Italie, Charles-Albert et Eugène Napoléon, les sources de Clitumne et les thermes de Caracalla, Cadore et Miramar, la statue de la Victoire et le monument de Shelley.

Les premières *Odes barbares*, parues en 1877, présentent çà et là quelques incertitudes de métrique et une fusion incomplète de la pensée avec la forme, mais atteignent tout de suite une hauteur qui, si elle fut ensuite égalée par d'autres, ne fut jamais dépassée. *Alla Stazione* est une œuvre qui rend admira-

blement la vie et le sens du lieu, dans le sentiment spécial avec lequel le poète le comprend. La poésie saphique *Alle fonti del Clitumno* est la plus vaste et la plus haute conception lyrique de Carducci : l'Italie et Rome, pensée constante, double et une, de notre poète. Et dans l'histoire comme dans la fable, dans la nature comme dans le sentiment, elles vivent et resplendissent en une succession de belles strophes, tantôt graves et profondes comme le mystère de la légende, tantôt émues et chaudes pour l'avènement de Rome triomphante, tantôt attristées du médiéval *désert devenu le royaume de Dieu,* tantôt confiantes dans les destins nouveaux de l'humanité et de la patrie, tantôt sereines dans la brillante peinture du paysage alpestre.

Les *Nouvelles odes barbares,* parues en 1883, marquent dans leur ensemble un progrès quant à la construction technique et métrique et quant au style ; elles ont aussi plus de variété de ton, de sujet et de formes. Citons *Alla regina d'Italia*, *La Madre*, *Per le nozze di mia figlia* et *Giuseppe Garibaldi*. La poésie alcaïque *Per la morte di Eugenio Napoleone* est le chef-d'œuvre de cette série. Par les détails du style, l'unité et la vigueur de l'idée et de son expression, elle n'est point inférieure aux *Fonti del Clitumno,* tout en ayant moins de souffle et de lyrisme, moins de largeur de dessin et d'élévation poétique en général.

Les *Troisièmes odes barbares*, avec certains vers d'une remarquable fraîcheur, comptent un autre chef-d'œuvre dans le château de *Miramar* d'où l'archiduc Maximilien d'Autriche s'embarqua pour ceindre la couronne du Mexique qui lui coûta la vie. Le noble

sentiment du fait historique se mêle à une sorte de profond *sens du lieu* par lequel le paysage se recrée dans l'imagination du poète, se nuance, s'éclaire et s'avive des impressions du fait. Dès lors, les odes de Carducci s'inspirent toutes de cette idée : recueillir la voix des événements dans les lieux mêmes, et dans la figuration idéale de ceux-ci et de ceux-là, faire jaillir grave et terrible l'esprit de l'histoire, Némésis implacable par qui tombe la *tragica prole* [1] des Bonaparte, (In Morte d'Eugenio Napoleone) par qui le *noble et généreux Maximilien* est destiné en *holocauste* à la grande divinité mexicaine qui attend *le descendant de Charles-Quint, victime désignée des anciennes luttes.*

Un sentiment patriotique, invincible et ardent, se remarque dans l'ode *Piemonte,* belle de hautes pensées et d'images pittoresques. Charles-Albert, qui en se sacrifiant, s'était racheté aux yeux des premiers libéraux, de leurs espoirs d'abord entretenus, puis trompés, est après sa mort, comme en une vision fantastique, escorté près de Dieu par ces mêmes libéraux qui lui pardonnent au nom de la patrie pour laquelle il avait aussi souffert et succombé :

Venne da l'alto un vol di spiriti e cinse
Del Re la morte

. . . .

E tutti insieme a Dio scortaron l'alma
Di Carl'Alberto. — Eccoti il re, Signore,
Che ne disperse, il re che ne percosse.
Ora, o Signore,

1. Descendance.

Anch'egli è morto, come noi morimmo,
Dio, per l'Italia. Rendine la patria
A i morti, a i vivi, pe'l fumante sangue
Da tutti i campi,
Per il dolore che le reggie agguaglia
A le capanne, per la gloria, Dio,
Che fu ne gli anni, pe'l martirio, Dio
Che è ne l'ora,
A quella polve eroica fremente,
A questa luce angelica esultante
Rendi la patria, Dio ; rendi l'Italia
A gli Italiani [1].

Ainsi s'affirme la noble et forte italianité du poète. Prenant aux secrets de l'art et de la civilisation antique, la fleur, l'essence spirituelle du génie italique, il en pénètre son âme d'Italien et de poète avec plus de force et de largeur peut-être qu'aucun des nôtres, depuis Pétrarque. De là cette persévérance, cette chaleur et cet éclat, par où dans tout le volume de ses poésies et beaucoup de ses proses, se répandent triomphants le nom et la gloire, le droit et la force de Rome et de l'Italie.

Mue par ce sentiment profond d'italianité classique, la muse du poète parcourt toutes les régions de la péninsule pour saluer dans un sentiment d'amour et de vénération les vestiges sacrés des grandeurs de

1. D'en haut vint une nuée d'esprits qui entourèrent le roi à sa mort... Et tous ensemble firent escorte à l'âme de Charles-Albert auprès de Dieu. — Seigneur ! voici devant toi le roi qui nous perdit, le roi qui nous fit écraser. Maintenant, Seigneur, comme nous, il est mort, pour l'Italie. — Rends la patrie aux vivants et aux morts, par le sang qui fume de toutes les plaines, par la douleur qui égalise les palais et les chaumières, par la gloire passée, par le martyre présent. A cette poussière de héros, à ces âmes angéliques qui exultent, Dieu ! rends la patrie, aux Italiens, rends l'Italie !

la patrie. Et partout elle laisse une part du cœur du poète avec un rayon irisé de son imagination. Des *tours d'Agrigente* au *lion de Muggia,* de l'Ombrie à à la Romagne, de Rome à Ferrare, du Piémont à Cadore, de Bezzecca à Mentana, partout où dort caché un reste vénérable de la civilisation trois fois millénaire, partout où vit le souvenir moins ancien d'une gloire nationale, partout où d'un reflet s'éclaire le mystère d'une légende, partout où jaillit une étincelle de l'art et sourit une beauté de la nature, le poète accourt, interrogeant les coteaux et les plaines, remettant au jour des fragments de l'histoire, évoquant et recueillant les paroles des martyrs et des héros de l'épée, de la plume, de la pensée, avec un sens poétique universel, avec un sentiment national ardent, et un culte social tel qu'aucun de nos plus grands lyriques ne peut lui être comparé.

Poète plein de couleur en tous ses écrits, Carducci a dans la littérature contemporaine une place à part, même comme prosateur. La finesse de la critique accrue de la plus rigoureuse méthode historique, s'accompagne d'un sentiment exquis de la forme artistique. Et on ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans sa prose, de la nouveauté de l'idée, de la profondeur de l'analyse, de la facilité et de l'abondance des parallèles, ou de la beauté de l'image, de la richesse et du brillant de la phrase. Il a donné à chaque époque de notre littérature, à chaque auteur presque, une étude particulière où l'intelligence et la doctrine, la largeur de vues et la pénétration exégétique, atteignent une même perfection. Quelquefois, se livrant à de subtiles recherches de pure érudition, il vous conduit à des conclusions résolutives par des

moyens nouveaux et sûrs avec une abondance d'arguments et une dialectique vigoureuse et serrée. D'autres fois, au moyen de vastes synthèses il embrasse un nombre infini de faits, les dispose, les développe, et étonne le lecteur par l'étendue de ses vues et la magnificence de son style. Rappelons en cette seconde manière, les cinq discours sur le *Développement de la littérature nationale*, l'*Œuvre de Dante*, la *Liberté perpétuelle de Saint-Marin*, et de la première, l'étude explicative sur Politien, le commentaire sur Pétrarque, les études sur Dante, l'Histoire du *Giorno*, etc.

La nature de son génie, et son but artistique sciemment poursuivi et proclamé avec une rigoureuse constance, l'ont fait non seulement énergique et éloquent, mais absolument incomparable dans la discussion, soit personnelle soit littéraire. Dans ses écrits de polémique, le *Ça ira, Due Manzoniani, Critica ed arte*, en sont le témoignage. La prose est nerveuse, étincelante, écrasante, le style plein d'aperçus, de remarques neuves, imprévues et promptes, la période se déroule, s'enveloppe et se développe en tours nombreux, en mouvements habiles, en attaques et en reprises d'un extraordinaire effet.

Un des mérites très particuliers de Carducci polémiste est de se répandre avec une aisance et une assurance merveilleuses à travers toute l'étendue des questions, en étourdissant le lecteur par le déploiement d'une prodigieuse érudition littéraire et historique, par la puissance et l'adresse d'une argumentation claire et inflexible comme l'acier, par le flot impétueux, par l'éclat et la poursuite serrée d'une grande et redoutable éloquence.

Grande, elle l'est aussi en dehors de la polémique, car l'expression, dans son abondance et sa variété, s'allie toujours admirablement à deux qualités intimes de l'esprit critique de Carducci : une pénétration vive et complète des circonstances, des causes, des faits et de leurs liens intérieurs, et une faculté représentative aussi féconde et aussi variée que les idées et les abstractions prennent d'apparences, et pour ainsi dire de formes plastiques, pleines de lumière et d'effet.

Giacomo Zanella de Vicence (1820-1883), l'aîné de Carducci et comme lui, professeur, critique et poète, lui fut inférieur par le talent et la réputation. Ses poésies eurent une dizaine d'années de vogue obtenue par l'art exquis du vers, la délicatesse des sentiments familiaux et la noblesse des sentiments humanitaires et patriotiques. Occupé et préoccupé de ce problème : concilier la science et la foi, son esprit se dépensa dans cette lutte stérile et sa poésie s'en trouva affaiblie. Il lui manqua le souffle et l'émotion lyrique. Il lui manqua une conception large, complète et personnelle de la vie et des choses. Le mystère de l'être se présenta souvent à sa pensée, mais sa foi l'empêcha de le scruter, de l'interroger, d'en tirer d'harmonieuses images :

Muore la lampa e scuro un vel s'abbassa
Sullo sguardo dell' uom, che sbigottito
Scorge per entro l'ombre Iddio che passa
Nuovi soli a librar nell' infinito [1].

1. La lumière s'éteint, un voile obscur s'abaisse sur le regard de l'homme qui, tremblant, découvre à travers l'ombre, Dieu qui passe pour lancer de nouveaux soleils dans l'infini.

Le poète circonscrit ainsi et étouffe irrémédiablement l'idée de sa poésie. En conciliant la science et la foi, il se trouve pris dans cette éternelle antinomie de deux principes, et en face du doute naissant il s'arrête *effrayé*. Il ne chante donc, ni les résultats généraux et acquis de la science, ni le sentiment universel et éternel de la religion. Et cependant il a des qualités réelles dans l'idée comme dans la forme. L'étude fervente des grands modèles classiques et étrangers, l'habitude de la réflexion, l'emploi d'une lime subtile lui donnèrent une fermeté et une lucidité remarquables dans la perception et la représentation de l'idée poétique. Aussi lui arrive-t-il souvent de rencontrer l'image nettement indiquée et marquée avant même que la pensée qu'elle exprime soit encore déterminée. Ses meilleures productions en ce genre sont l'ode célèbre *Sopra una conchiglia fossile*, *Microspio* et *Télescopio,* la *Veglia.*

Des poètes lyriques disparus et appartenant entièrement au XIXe siècle, *Carducci* et *Zanella* sont les principaux, bien qu'à une grande distance l'un de l'autre. Viennent ensuite, avec un renom divers, *Bernardino Zendrini* de Bergame ; *Emilio Praga* de Milan, esprit original mais peu ordonné ; *Felic Cavalotti* débordant d'ardeur patriotique ; *Enrico Panzacchi* plein d'une aristocratique finesse ; *Tullo Massarani* (*Sermoni*) très observateur dans l'ordre des faits sociaux et moraux ; *Giuseppe Chiarini* puissamment inspiré dans les vers originaux des *Lacrymae* et de plus, traducteur habile, critique érudit et élégant.

Le Piémontais *Giuseppe Giocosa* et le Lombard *Felice Cavalotti* cultivèrent très heureusement le

drame. Le premier débuta par des esquisses médiévales, (*Trionfo d'amore, Una partita a scacchi,*) puis il élargit la portée de ses conceptions dans un drame historique (*Conte Rosso*) et dans une comédie moderne à intrigue. Cavalotti commença par des drames historiques (*I Pezzenti, Agnese, I Messeni, Alcibiade,* etc.), puis, passant par l'idylle dramatique, il arriva aussi à la comédie d'intrigue.

Enlevé récemment à l'affection des Italiens qui vénéraient son esprit délicat et distingué, épris de toutes les belles et nobles choses, *De Amicis* (né à Oneglia en 1846) termina sa vie d'écrivain entouré d'une gloire que l'avenir ne lui gardera peut-être pas aussi complète. Il se révéla comme prosateur à 25 ans, suivant l'idéal artistique de Manzoni et se plaça bientôt parmi les Manzoniens les plus heureux et les plus applaudis, obtenant une popularité vraiment extraordinaire. Il commença par les *Esquisses de la vie militaire* où en de beaux tableaux, mais avec une excessive sentimentalité, il dépeint et cherche à faire aimer la vie du soldat. Des *Esquisses* il passa aux *Voyages* qui constituent son meilleur patrimoine littéraire. *Espagne, Hollande, Maroc, Constantinople,* sont des livres qui eurent grande vogue et furent lus avec délices par le public, non sans heureuse influence sur la culture et le goût, par l'art avec lequel sont représentés les lieux et les sentiments. Il s'essaya dans le roman avec moins de bonheur, et dans une petite ébauche historique, *Aux Portes de l'Italie.* Mais son art étant surtout de genre descriptif, il y revint dans ses livres *Sull' Oceano, La carozza di tutti,* etc. Il lui plut aussi de

toucher quelquefois aux questions de la langue, suivant dans une certaine manière à lui, les idées de Manzoni, puis il développa l'idée de sa doctrine linguistique dans un livre, *L'Idioma gentile,* dont le succès ne répondit pas à l'attente. Aujourd'hui sa popularité est due surtout au *Cuore*, remarquable petit ouvrage sur l'éducation, déjà réimprimé 420 fois.

Sans parler de *Mario Rapisardi* dont le nom reste maintenant sans écho, les auteurs ayant actuellement le plus de réputation sont *Arturo Graf*, dont les poésies (*Medusa*, *Tramonte*, *Le Danaïdi*) souvent sombres, sont toujours l'expression passionnée d'un esprit noble et profond qui s'abîme dans l'angoissante méditation du mystère des choses ; *Olindo Guerrini* (Lorenzo Stecchetti), estimé pour la clarté et la spontanéité de son style ; *Giovanni Moraddi*, *Domenico Gnoli* (Giulio Orsini), *Giovanni Pascoli*, peintre délicat dans les strophes légères du livre *Myriacae,* son premier et meilleur ouvrage en vers ; *Gabriele d'Annunzio* qui, entre des louanges insensées et de sourdes critiques, va accomplissant son œuvre symbolique de poète lyrique (*Le laudi*) et de dramaturge (*La Gioconda*, *La città morta*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Jorio*, *La Nave*).

Dans la prose de genre agréable, au milieu d'une foule d'auteurs plus ou moins heureux et féconds, ceux qui l'emportent en réputation sont incontestablement : *Antonio Fogazzaro* dans les romans duquel un sentiment discret de la réalité s'unit au culte d'un idéal humain et social élevé, et à une foi libre et consciente. (*Daniele Cortis*, *Malombra*, *Piccolo mondo antico*, *Piccolo mondo moderno*, *Il*

santo) ; *Anton Giulio Barrilli,* auteur fécond de récits vifs et élégants, *Salvatore Farina* narrateur simple et clair des sentiments délicats et doux, *Gabriele d'Annunzio* avec ses romans dénués d'action et d'intrigue, mais de couleur accentuée, de style grave et très cherché.

La prose historique et critique loue les ouvrages importants de *Pasquale Villari* sur Machiavel et sur Savonarole ; d'*Isidoro del Lungo* sur Dino Compagni et sur Florence au XIIIe et au XIVe siècles ; de *Bonaventura Zumbini* sur Monti, sur Léopardi, et sur plusieurs points de notre littérature et des littératures étrangères ; d'*Alessandro d'Ancona,* sur des sujets d'érudition littéraire et d'histoire nationale. Elle s'honore enfin des noms de maîtres éminents tels que *Graf* déjà mentionné, profond par l'esprit et la doctrine, *Giacomo Barzellotti*, penseur et critique délicat, véritable artiste de la prose, *Francesco d'Ovidio*, *Francesco Novati*, *Pio Rajna*, *Rodolfo Renier*, *Guido Mazzoni*, *Francesco Torraca*, *Francesco Flamini*, *Vittorio Rossi*, *Benedetto Croce* et de plusieurs autres.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

XIVe SIÈCLE

(1) C'est-à-dire prosateurs et poetes du *XIVe siècle.*

CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE — XVe SIÈCLE

CHAPITRE V

XVIe SIÈCLE

CHAPITRE VI

XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE VII

XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE VIII

LA RENAISSANCE DE LA LITTÉRATURE (1748-1815)

CHAPITRE IX

LE ROMANTISME ET LA LITTÉRATURE AU XIX[e] SIÈCLE

E. GREVIN. — IMPRIMERIE DE LAGNY.

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie, rue de Seine 57.